

FACULTE DE MÉDECINE DE PARIS

ANNÉE 1945

THÈSE

N°

176

POUR LE

DOCTORAT EN MÉDECINE

(DIPLOME D'ÉTAT)

PAR

Georges CORGANIAN DE CORGANOFF

Externe des Hôpitaux de Paris

Né le 2 janvier 1919 à Erivan (Russie)

8 MARS 1945

Présentée et soutenue publiquement le 1945

INFLUENCE DE L'ASTHME

SUR

L'OEUVRE DE MARCEL PROUST

Président : M. MONDOR, Professeur

PARIS

LA NOUVELLE ÉDITION

213 bis, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

1945

FACULTÉ DE MÉDECINE DE PARIS

Nom du Candidat : **CORGANIAN DE CORGANOFF.**

Prénoms : **GEORGES.**

Date de la soutenance :

Numéro d'ordre :

(Ces deux mentions seront complétées par le service de la Bibliothèque)

1

CORGANIAN DE CORGANOFF (Georges). — Influence de l'asthme sur l'œuvre de Marcel Proust. — *Paris, Nouvelle Edition, 1945, in-8°, 167 p., (Th. méd. (Et.), Paris 1945.*

2

CORGANIAN DE CORGANOFF (Georges). — Influence de l'asthme sur l'œuvre de Marcel Proust. — *Paris, Nouvelle Edition, 1945, in-8°, 167 p., (Th. méd. (Et.), Paris 1945.*

3

CORGANIAN DE CORGANOFF (Georges). — Influence de l'asthme sur l'œuvre de Marcel Proust. — *Paris, Nouvelle Edition, 1945, in-8°, 167 p., (Th. méd. (Et.), Paris, 1945.*

4

CORGANIAN DE CORGANOFF (Georges). — Influence de l'asthme sur l'œuvre de Marcel Proust. — *Paris, Nouvelle Edition, 1945, in-8°, 167 p., (Th. méd. (Et.) Paris, 1945.*



Digitized by the Internet Archive
in 2026

FACULTÉ DE MÉDECINE DE PARIS

ANNÉE 1945

THÈSE

N°

POUR LE

DOCTORAT EN MÉDECINE

(DIPLOME D'ÉTAT)

PAR

Georges CORGANIAN DE CORGANOFF

Externe des Hôpitaux de Paris

Né le 2 janvier 1919 à Erivan (Russie)

Présentée et soutenue publiquement le 1945

INFLUENCE DE L'ASTHME

SUR

L'OEUVRE DE MARCEL PROUST

Président : M. MONDOR, Professeur

PARIS

LA NOUVELLE ÉDITION

213 bis, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

1945

I. — PROFESSEURS

MM.

Anatomie ..	ROUVIERE.
Physiologie ..	Léon BINET.
Physique médicale ..	STROHL.
Chimie médicale ..	OLONOVSKI.
Bactériologie ..	GASTINEL.
Parasitologie et histoire naturelle médicale ..	BRUMPT.
Pathologie et thérapeutique générales ..	BAUDOUIN
Pathologie médicale ..	CHABROL
Pathologie chirurgicale ..	PETIT-DUTAILLIS
Anatomie pathologique ..	LEROUX
Histologie ..	CHAMPY.
Pharmacologie et matière médicale ..	HAZARD.
Thérapeutique ..	AUBERTIN
Hygiène et médecine préventive ..	JOANNON
Médecine légale ..	DUVOIR.
Histoire de la médecine et de la chirurgie ..	LIAN
Pathologie expérimentale et comparée ..	Henri BENARD.
Hydrologie thérapeutique et climatologie ..	J. BEZANÇON.
Clinique médicale ..	ABRAMI.
	FIESSINGER.
	HARVIER.
	P.-VALLERY-
	RADOT.
Hygiène et clinique de la première enfance ..	CATHALA.
Clinique des maladies des enfants ..	Robert DEBRE.
Clinique des maladies mentales et des maladies de l'encéphale ..	LEVY-VALENSI.
Clinique des maladies cutanées et syphilitiques ..	GOUGEROT.
Clinique des maladies du système nerveux ..	GUILLAIN.
Clinique des maladies infectieuses ..	LEMIERRE.
Clinique chirurgicale ..	CADENAT.
	MONDOR
	QUENU.
	BROCQ.
Clinique ophtalmologique ..	VELTER.
Clinique urologique ..	N...
Clinique d'accouchements ..	LANTUEJOUL.
	LEVY-SOLAL.
	PORTES.
Clinique gynécologique ..	MOCQUOT.
Clinique chirurgicale infantile et orthopédie ..	LEVEUF.
Clinique thérapeutique médicale ..	LOEPER.
Clinique oto-rhino-laryngologique ..	LEMAITRE.
Clinique thérapeutique chirurgicale ..	SENEQUE.
Clinique propédeutique ..	M. VILLARET.
Clinique de la Tuberculose ..	TROISIER.
Clinique chirurgicale orthopédique ..	MATHIEU.
Clinique de cardiologie ..	DONZELOT.
Clinique de neuro-chirurgie ..	Clovis VINCENT.
Technique chirurgicale ..	MOULONGUET
	DOGNON.
	JAYLE.
Professeurs sans chaire ..	OLIVIER.
	VERNE.
	GIROUD.

MM.

AMELINE ... Pathologie chirurgicale.
 BARIETY ... Pathologie médicale.
 BERNARD Et. Pathologie médicale.
 BONNET Bactériologie.
 BOULIN. Pathologie médicale.
 BROUET. Pathologie médicale.
 BULLIARD .. Histologie.
 CACHERA .. Pathologie médicale.
 CORDIER Anatomie.
 COSTE Pathologie médicale.
 COUVELAIRE. (Roger). Urologie.
 DELARUE ... Anatomie pathologique.
 DELAY. Pathologie médicale.
 DEGREGZ (H.). Physique.
 DESOILLE .. Médecine légale.
 DIGONNET .. Obstétrique.
 DOGNON Physique.
 FEVRE Pathologie chirurgicale.
 FUNCK-BRENTANO. Pathologie
 chirurgicale.
 GALLIARD .. Parasitologie.
 GARCIN Pathologie médicale.

MM.

Mlle GAUTHIER-VILLARS Anatomie
 pathologique.
 DE GENNES . Pathologie médicale.
 HAGUENAU . Pathologie médicale.
 LACOMME. .. Obstétrique.
 LAVIER. Parasitologie.
 LELONG Pathologie médicale.
 LEMAIRE ... Pathologie expérimentale.
 LENEGRE .. Pathologie médicale.
 Mlle J. LEVY Pharmacologie.
 MARCHAL .. Pathologie médicale.
 MENEGAUX . Pathologie chirurgicale.
 MOLLARET . Pathologie médicale.
 MOUQUIN .. Pathologie médicale.
 PATEL Pathologie chirurgicale.
 RENARD Ophthalmologie.
 RICHET Physiologie.
 SICARD Pathologie chirurgicale.
 SOULIE Pathologie médicale.
 SUREAU Obstétrique.
 TURPIN Pathologie médicale.

III. — AGRÉGÉS RAPPELÉS A L'EXERCICE

pour le service des examens

MM.

ALGLAVE ... Pathologie chirurgicale.
 HEITZ-BOYER Pathologie chirurgicale.
 HUGUENIN . Anatomie Pathologique.
 LE LORIER .. Obstétrique.

MM.

NEVEU-LEMAIRE. Parasitologie.
 PIEDELIEVRE. Médecine légale.
 VAUDESCAL. Obstétrique.

à titre permanent

MM.		MM.	
ALAJOUANINE .	Clinique médicale.	GATELIER	Clinique chirurgicale.
BRULE		de GAUDART	
CHEVALIER ...		d'ALLAINES	
LAROCHE Guy .		MOURE	Clinique oto-rhino-laryngologique.
MOREAU		HALPHEN	
MM.			
ECALLE	Clinique obstétricale.		
VIGNES			

V. — CHARGÉS DE COURS

MM.	
LEDOUX-LEBARD	Radiologie clinique.
DECHAUME	Stomatologie.
N... ..	Puériculture.

Par délibération en date du 9 décembre 1798, l'Ecole a arrêté que les opinions émises dans des dissertations qui lui seront présentées, doivent être considérées comme propres à leurs auteurs et qu'elle n'entend leur donner aucune approbation ni improbation.

A Monsieur le Professeur MONDOR

Professeur de Clinique Chirurgicale

Membre de l'Académie Mallarmé

Officier de la Légion d'Honneur

*Hommage reconnaissant pour le
grand honneur qu'il nous a fait
en acceptant la présidence de
cette thèse.*

A MES MAITRES DES HOPITAUX DE PARIS :

Monsieur le Professeur LOEPER

Monsieur le Professeur CUNEO

Monsieur le Docteur HALBRON

Monsieur le Docteur KUSS

Monsieur le Docteur GUIMBELLOT

Monsieur le Professeur agrégé DESMAREST

Monsieur le Docteur TOURAINE

Monsieur le Docteur RIVET

Monsieur le Docteur A. RAVINA

Monsieur le Professeur agrégé ECALLE

« Les actes éclairés, dit Valéry, prenant le nom de Socrate, abrègent le cours de la nature. Et l'on peut dire en toute sécurité qu'un artiste vaut mille siècles ou cent millé ou bien plus encore. »

Mais moi, je répondrai à Valéry : « Ces artistes harmonieux ou réfléchis, s'ils représentent mille siècles par rapport au travail aveugle de la nature, ne constituent pas eux-mêmes, les Voltaire par exemple, un temps indéfini par rapport à quelque malade, un Baudelaire, mieux encore un Dostoïewski qui en trente ans, entre leurs crises d'épilepsie et autres, créent tout ce dont une lignée de mille artistes seulement bien portants n'auraient pu faire un alinéa. »

Marcel PROUST

A propos de Baudelaire

N.R.F. Juin 1921.

AVANT-PROPOS

« Comme la souffrance va plus loin en
psychologie que la psychologie ! »

Marcel PROUST

(*Albertine disparue*, I, p. 1)

Un quart de siècle s'est écoulé depuis le jour où l'Académie Goncourt, décernant son prix à Marcel Proust, révélait au grand public un auteur qui n'était connu que d'un nombre restreint de lettrés, d'amis et de mondains. Et les remous provoqués dans l'opinion mondiale par l'œuvre proustienne ne sont pas dissipés.

Admiration sans réserve des uns, étonnement ironique ou scandalisé des autres, snobisme incompréhensif et bêtise de la majorité, les réactions qu'elle suscite conservent une acuité intacte. Partisans et détracteurs s'accordent à reconnaître en Proust un esprit éminemment original, véritable « outlaw » de la littérature internationale, apportant quelque chose de nouveau, d'étrange, d'indéfinissable qui enthousiasme les premiers, exaspère les seconds.

Dans l'*Hommage* qui lui fut consacré au lendemain de sa mort par la *Nouvelle Revue Française*, l'une des études les plus fouillées, intitulée « Marcel Proust et la tradition française », l'égale aux plus grands : « Il faut penser à Saint-Simon et à Montaigne pour comprendre les profondeurs françaises qui s'épaississent sous l'œuvre de Proust, les masses de temps perdu que nous ramène ce temps retrouvé » (1). Par contre, lorsque l'on consulte l'*Encyclopædia Britannica* à l'article Marcel Proust, l'on trouve une opinion infiniment moins favorable. On y peut lire que « ses caractères, en commençant par le « Je » du livre, sont exceptionnels, formant un groupe érotique et mystérieux n'ayant que peu de commun avec la généralité de l'humanité » et que « le lecteur ordinaire reste toujours indifférent quant à leur sort » (2).

Il n'est pas sans intérêt de constater que ces deux appréciations si dissemblables ont été exprimées par le même homme, Albert Thibaudet. Les raisons qui ont conduit le grand critique officiel de la III^e République à brûler en anglais ce qu'il adorait en français quelques années auparavant, il ne nous appartient pas de les rechercher ; mais cette évolution valait d'être notée.

(1) *Hommage à Marcel Proust*, p. 121.

(2) Tome XVIII p. 636.

Elle est significative de la complexité du problème proustien.

Si l'on voulait donner une preuve de l'originalité foncière de Proust, on n'en pourrait choisir de meilleure, à notre sens, que la diversité des auteurs auxquels on a essayé de le rattacher. Les noms de Saint-Simon, de Balzac, de Ruskin, de Freud et surtout de Bergson, se trouvent être les plus fréquemment mentionnés, mais ils sont loin d'être les seuls. Pour Maurice Barrès, Proust est le Meredith français (3), mais John Middleton Murry le rapproche de Jean-Jacques Rousseau (4), et André Rousseaux de Baudelaire (5) ; pour E. Cabire, il fait songer à Dostoïewski (6), par contre, pour Paul Desjardins, il ne se peut comparer qu'à Héraclite et à Lucrèce (7) ; pour Georges Cattai, il s'apparente à Shakespeare et à Disraëli (8), tandis que pour Benjamin Crémieux, il rappelle Marivaux et Racine (9), et pour Camille Vettard, Maine de Biran (10) ;

(3) *Hommage*, p. 13.

(4) Témoignage d'un critique (*Hommage*) p. 273.

(5) Le Temps Retrouvé. *Revue Universelle*, 1^{er} janvier. 1928.

(6) La conception subjectiviste de l'amour chez Marcel Proust. (*Hommage*) p. 209.

(7) Un aspect de l'œuvre de Proust : dissolution de l'individu (*Hommage*) p. 139.

(8) *L'Amitié de Proust*, p. 27 et 191.

(9) Nouveauté d'Albertine disparue. N.R.F. 1^{er} février 1926.

(10) Proust et le temps (*Hommage*) p. 200.

Francis Birrel le déclare fils spirituel de Stendhal dont il aurait pris la méthode et la philosophie (11), mais pour Edmond Jaloux, il a subi l'influence considérable de George Eliott (12) ; Johannes Tielroy affirme que Taine est la source de Proust (13), mais Jean-Albert Bédé le rattache à Chateaubriand (14), et Léon Daudet, à La Bruyère et à Saint-Evremond (15) ; Joseph Kessel, lui, le compare tout simplement à la Bible (16), Henri Bonnet à Descartes et à Spinoza (17), Paul Souday à Dickens (18), et Valéry Larbaud fait un rapprochement Proust-Graça Aranha (esthéticien brésilien) (19).

Poursuivre cette énumération menacerait de devenir fastidieux. Notons cependant que les critiques français donnent le plus souvent à Proust des parrainages étrangers, tandis que les critiques étrangers ne lui trouvent de filiations que dans la littérature française. Comment ne pas être finalement tenté d'appliquer à l'œuvre de

(11) *The prophet of despair (An english tribute)* p. 16.

(12) Sur la psychologie de Marcel Proust (*Hommage*) p. 146.

(13) Remarque à propos de Proust. *Europe*, 15 mai 1925.

(14) *Modern language notes*, juin 1934.

(15) *Ecrivains et Artistes*, III p. 20.

(16) Une heure avec Joseph Kessel (F. Lefèvre). *Nouvelles littéraires*, 13 juin 1925.

(17) Le sens de la recherche proustienne. *Le rouge et le noir*, 15 avril 1928.

(18) *Proust*, p. 11.

(19) Préface à *l'Esthétique de Marcel Proust* par Emeric, Fiser, p. 12.

Proust ce jugement que lui-même, dans une lettre à Robert de Montesquiou, portait sur la comtesse Greffülhe : « Elle est difficile à juger, sans doute parce que juger c'est comparer et qu'aucun élément n'entre en elle qu'on ait pu voir chez aucune autre, ni même nulle part ailleurs » ? C'est en quelque sorte l'avis de celui qui, mieux que quiconque, était capable d'apprécier l'étrangeté d'une œuvre, de Joseph Conrad qui a écrit :

« Ceux qui ont trouvé de la beauté dans les livres de Proust ont tout à fait raison. Elle est là, Ce qui surprend, c'est son caractère inexplicable » (20).

Il semble bien que si l'on veut essayer néanmoins de dépouiller le secret de la nouveauté inhérente à l'art proustien, ce n'est pas sur les chemins de la littérature qu'il en faudra chercher les moyens, mais dans un tout autre domaine. « Les majuscules d'Hugo, a écrit Proust, ses dialogues avec Dieu, tant de tintamarre, ne valent pas ce que le pauvre Baudelaire a trouvé dans l'intimité souffrante de son cœur et de son corps » (21).

Autant et, sans doute, plus que le poète grimacant des *Fleurs du Mal*, Proust a connu la souffrance, une souffrance d'origine pathologique.

(20) Proust as creator (*An english tribute*) p 127.

(21) *A propos de Baudelaire*, N. R. F. juin 1921.

D'excellents esprits se sont étonnés, reprochés même, après la mort de Proust, de n'avoir pas, lors de la parution de *Les Plaisirs et les Jours*, son premier livre, été frappés par des mérites qui leur semblaient maintenant éclatants (22). C'est qu'il y a entre *Les Plaisirs et les Jours* et *Swann*, beaucoup plus qu'une question de maturité de talent. La différence qui existe entre ces deux ouvrages est celle qui sépare le jeune mondain d'avant 1905, luttant encore contre les influences pathologiques qui l'assaillent, et le solitaire du boulevard Haussmann qui ne leur oppose plus aucune résistance, se laisse entièrement dominer par elles, mais conserve assez de force et de lucidité pour en nourrir son génie.

Il est permis de croire que si l'auteur de *A la recherche du Temps perdu*, l'une des œuvres les plus importantes de la littérature et assurément la plus considérable du XX^e siècle, n'avait pas été ce qu'il a été, c'est-à-dire asthmatique, celle-ci n'aurait rendu des sons aussi déconcertants et inhabituels. Et la prétention n'apparaîtra peut-

(22) Anatole France seul, dans sa préface (p. 9) pour *Les plaisirs et les Jours*, notait : « Il y a en lui du Bernardin de Saint-Pierre dépravé et du Pétrone ingénu ».

Cette boutade prophétique est sans doute ce qui a été écrit de plus pénétrant sur Marcel Proust. S'il avait eu par la suite à porter un jugement sur l'ensemble du *Temps Perdu*, Anatole France aurait pu pousser plus avant sa comparaison, et trouver en lui à la fois de la Comtesse de Ségur et du Marquis de Sade.

être pas excessive d'expliquer son œuvre en fonction de son asthme.

Notre intention n'est pas ici d'assigner à Proust une place, modeste ou éminente, dans une galerie illustre de phtisiques, alcooliques, invertis, épileptiques, paralytiques généraux, qui comprend Socrate, Léonard de Vinci, Spinoza, Beethoven, Rousseau, Nietzsche, Baudelaire, Maupassant, Verlaine, Rimbaud, Edgar Poë, Gérard de Nerval, Dostoïewski et combien d'autres.

Nous ne ferons pas appel à Lombroso, et moins encore, pour le rejeter, n'invoquerons triomphalement Benedetto Croce, nous ne parlerons de tarés ni de névrosés plus ou moins « supérieurs ». Nous ne nous plaçons pas sur le terrain doctrinal, mais sur celui d'un élémentaire bon sens.

Il s'agit de savoir si le fait d'être asthmatique ne doit influencer sur la production littéraire d'un homme au moins au même titre que, par exemple, le fait d'avoir traduit Ruskin ou visité Venise.

L'on nous permettra de trouver simpliste l'opinion habituelle qui veut que l'asthme ait eu pour unique conséquence, en confinant Proust dans sa chambre, de lui donner des loisirs qu'il occupa à écrire son livre, faute de quoi il aurait continué à « perdre son temps » en de frivoles distractions mondaines (on ne voit vraiment pas pourquoi il n'a pas pour « occuper ses loisirs » choisi un passe-temps moins exténuant que la rédaction

d'un ouvrage en seize volumes à laquelle il a usé ses dernières forces.

C'est cette origine asthmatique de certains aspects essentiels de *A la recherche du Temps perdu* que nous nous proposons de mettre en évidence.

Précisons bien que nous n'entendons nullement reconstituer la pathologie d'un homme au travers de son œuvre, évoquer un « cas Marcel Proust », mais, suivant un procédé exactement contraire, par delà la gangue de snobisme et de fausse érudition dont on l'a recouverte, à la lumière de caractères pathologiques sur lesquels nous n'aurons plus à revenir, éclairer cette œuvre, en y recherchant leurs manifestations, en y évaluant leur apport ; ce sont eux qui nous serviront de fils directeurs pour démêler le merveilleux, mais combien serré, écheveau proustien. Cette seconde façon d'opérer est infiniment plus en harmonie avec la pensée même de Proust, car, comme il l'a écrit, « s'il y a communication à « l'aller », de la vie à la littérature (la vie nourrissant la littérature), il n'y a par contre aucune communication, aucun « retour » de la littérature à la vie » (23).

Aussi, que l'on veuille bien, au cours des pages qui vont suivre, garder présente à l'esprit l'image

(23) Lettre à M. Lucien Daudet.

d'une chambre aux murs tapissés de liège, silencieuse et obscure comme celle d'un tétanique, toute odorante des lourdes et âcres senteurs distillées par des fumigateurs ; dans cette chambre, parmi des fioles amoureusement rangées, des papiers épars, emmitoufflé dans une épaisse robe de chambre, les épaules protégées par un châle, grelottant de froid, un homme, et qui souffre.

NOTE BIOGRAPHIQUE

« Moi l'étrange humain, qui en attendant que la mort le délivre, vit les volets clos, ne sait rien du monde, reste immobile comme un hibou et comme celui-ci, ne voit un peu clair que dans les ténèbres. »

Marcel PROUST

(*Sodome et Gomorrhe*, II, 3, p. 34).

Marcel Proust est né à Paris le 10 juillet 1871. Son père, le professeur Adrien Proust, membre de l'Académie de Médecine, titulaire de la chaire d'Hygiène à la Faculté, était originaire de Chartres. Sa mère, née Mademoiselle Jeanne Weill, fille d'un agent de change, était une juive alsacienne.

Son enfance s'écoule à Paris, 9, boulevard Malesherbes, mais chaque été il passe de longs mois en compagnie de ses parents à Illiers, petite ville voisine de Chartres, sur les confins de la Beauce et du Perche.

Il a sa première crise d'asthme à l'âge de neuf ans. Le Dr Robert Proust, son frère cadet, en a

laissé la description suivante : « C'est à l'âge de neuf ans, en rentrant d'une longue promenade au bois de Boulogne que nous avons faite avec nos amis D..., que Marcel fut pris d'une effroyable crise de suffocation qui faillit l'emporter devant mon père terrifié, et de ce jour date cette vie épouvantable au-dessus de laquelle planait constamment la menace de crises semblables » (1).

Désormais, il n'est plus un petit garçon comme les autres. Entouré de la sollicitude inquiète des siens, il est obligé de renoncer à ce qu'il préfère. le plein air, la campagne, les fleurs. On ne lui accorde qu'un mois de vacances à la fin de l'automne qu'il passera à Trouville, Houlgate ou Cabourg.

Malgré sa santé précaire, à onze ans, il entre au lycée Condorcet. Il est un élève extrêmement irrégulier mais brillant. Son professeur de philosophie, Darlu, a sur lui une profonde influence.

En novembre 1889, ayant obtenu son baccalauréat, il s'engage au 76^e Régiment d'Infanterie à Orléans. La bienveillance du chef de corps, le colonel Arvers, permet de concilier les exigences du service avec les ménagements que réclame sa santé.

Son année de volontariat achevée, il s'inscrit à la Sorbonne, à la Faculté de Droit, à l'Ecole des

(1) Marcel Proust intime (*Hommage*) p. 18.

Sciences politiques, passe sa licence ès lettres. Après de molles tentatives pour choisir une carrière, on le voit en 1895, en qualité d'attaché, à la Bibliothèque Mazarine, où il restera quatre années en majeure partie occupées par des congés successifs. Il y fait curieuse figure, enveloppé des pulvérisations antiseptiques dégagées par le vaporisateur qu'il tient à la main lorsqu'il se déplace.

Mais seule la littérature l'intéresse. Avec d'anciens condisciples de Condorcet, il avait fondé une revue, *Le Banquet* (1892-93). Il collabore maintenant à *La Revue Blanche*, organe du symbolisme.

Il fréquente beaucoup le monde, est un habitué des principaux salons de Paris. Son exquise et bizarre politesse, son air humble, pitoyable (2), ses tournures de phrases inhabituelles, étonnent, fatiguent et plaisent. Il semble toujours s'excuser d'imposer une présence qu'il sait recherchée par tous, il craint de déplaire, d'importuner, même les domestiques qu'il accable de pourboires extravagants, il est plein d'attentions, de délicatesses compliquées, outrées, excessives, mais qu'il juge

(2) « Empressé, l'air naïf, la voix pitoyable, il ressemblait à ces petits frères laïcs dévorés de zèle et d'humilité qui entouraient Saint-François d'Assise ». Lucien Daudet (*Autour de soixante lettres de Marcel Proust* p. 26).

Madame de Noailles parle de son « sincère et ravissant jeu d'humilité » (*Souvenirs du cœur*, Hommage, p. 10).

insuffisantes. Son charme, son regard velouté « d'Assyrien », son esprit, son sens de l'humour, ses talents d'imitateur font merveille. Il est de toutes les soirées, de toutes les fêtes, il fait partie de la cour de Robert de Montesquiou, entretient avec lui une correspondance débordante d'enthousiasme et d'humilité qu'il compare lui-même, dans une de ses lettres, à « l'échange d'un ver de terre avec un firmament d'étoiles » ; il est l'homme à la mode.

En 1896, il fait paraître une plaquette, *Portraits de Peintres*, que suivent à quelques mois d'intervalle *Les Plaisirs et les Jours*. Edition trop luxueuse, avec une préface d'Anatole France, des illustrations de Madeleine Lemaire, des pages musicales de Reynaldo Hahn. Ce livre confirme sa réputation de dilettante, d'amateur mondain, ses amis en plaisantent le prix exorbitant (3). Il demeure le « petit Marcel ».

De temps à autre, sous la signature d'Horatio ou de Dominique, il donne un article de « mon-

(3) Voici à ce propos une scène d'une revue écrite par des camarades de Marcel Proust et citée par M. Robert Dreyfus dans ses *Souvenirs sur Marcel Proust* (p. 123) :

Proust. — Et toi aussi, tu as trouvé que c'était trop cher ?

Gregh. — Mais non, mais non, on en avait pour son argent.

Proust. — N'est-ce pas !.. Une préface de Monsieur France, 4 francs... Des tableaux de Madame Lemaire, 4 francs... De la musique de Reynaldo Hahn, 4 francs... De la prose de moi, un franc... Quelques vers de moi, cin-

danités » au *Figaro*. La vie mondaine l'accapare de plus en plus. Sa curiosité en matière de généalogie, de préséances est insatiable, la lecture du *Gotha* le passionne. Il mène une existence fiévreuse entre les premières, les restaurants à la mode, les raouûts, les Champs-Élysées, le bois de Boulogne, les casinos de la côte normande. Sa santé l'oblige à certaines précautions. Elles contribuent à assurer son succès d'homme élégant, d'original. Il ne se lève que l'après-midi, porte, été comme hiver, une pelisse de loutre qu'il garde à table, préside des dîners somptueux, mais ne touche à aucun plat. Rien ne manque à sa gloire de parfait dandy, pas même un duel. Le 6 février 1897, à la Tour de Villebon, il se bat avec Jean Lorrain. Le procès-verbal porte : « Deux balles ont été échangées sans résultat, et les témoins, d'un commun accord, ont décidé que cette rencontre mettait fin au différend. » Il écrira plus tard à Robert de Montesquiou : « Je me souviens que quand je me suis battu avec M. Lorrain, à une époque où je n'étais pas encore couché le jour, mais où j'étais déjà couché le matin, ma seule inquiétude était que le duel n'eût lieu avant

quante centimes... Total treize francs cinquante, ça n'était pas exagéré ?

La Jeunesse. — Mais, Monsieur, il y a bien plus de choses que ça dans l'Almanach Hachette, et ça ne coûte que vingt-cinq sous !

midi. Quand on me prévint qu'il aurait lieu dans l'après-midi, cela me devint tout à fait égal. »

Il fait un long séjour à Venise en 1900. A son retour, malgré sa connaissance très imparfaite de la langue anglaise, il décide de traduire Ruskin. Il habite maintenant avec ses parents, 45, rue de Courcelles. La traduction de *La Bible d'Amiens* paraît en 1904, deux années plus tard, celle de *Sésame et les lys*, chacune dotée d'une longue et substantielle préface.

Son père était mort en 1903. Sa mère meurt en 1905. C'est pour lui un coup terrible. Il lui avait voué une adoration sans bornes. Lui qui éprouve le plus grand chagrin de sa vie toutes les semaines à l'occasion d'une soirée manquée ou d'une invitation refusée, qui écrit « vous êtes l'être que j'aime le plus au monde » au plus banal de ses correspondants, est en proie à une douleur immense. Elle ne s'atténuera jamais.

Il abandonne l'appartement de la rue de Courcelles, s'installe 102, boulevard Haussmann. Il ne rompt pas avec le monde, ce n'est pas dans sa manière, mais ses apparitions s'y font plus rares. Ce qu'il avait à dire, l'œuvre qu'il voulait entreprendre, il n'a plus de raisons de l'ajourner. Il ne vivra plus que dans ce but, mesurant parcimonieusement ses forces pour l'atteindre. La partie légendaire de sa vie commence. Elle durera dix-sept ans.

Son mal s'aggrave. Il ne croit plus à la médecine qu'il qualifie de « science (?) excessivement comique » (4). Il s'est édicté des règles personnelles d'hygiène. Son horloge se dérègle chaque jour davantage, bientôt il n'aura plus aucune notion du calendrier. Il se lève maintenant à onze heures du soir, car il souffre moins la nuit. « Quand je dîne (une fois tous les six mois) au Ritz, je me fais chauffer une chambre pour ne pas avoir à me mettre en habit du soir à onze heures, ce qui est pour moi, bien que près de minuit, l'heure du café au lait, puisque je me lève » (5). Il se couchera le lendemain à deux heures de l'après-midi, mais il a besoin de somnifères pour s'endormir, il en prend des doses considérables, surtout de véronal dont il fait une énorme consommation. « Ma mémoire fatiguée par les stupéfiants... » (6) ; « Le véronal me fait tellement perdre la mémoire en ce moment » (7) ; « En revanche, malgré 3 grammes de véronal par jour (ces jours-ci)... » (8). La caféine est, par ailleurs, depuis longtemps son médicament de prédilection. « Mes pas tremblants de caféine... » (9) ; « J'avais pris pour calmer mon

(4) Lettre à M. Ernst-Robert Curtius.

(5) Lettre à M. Walter Berry.

(6) Lettre à Mlle Simone de Caillavet.

(7) Lettre à M. Lucien Daudet.

(8) Lettre à M. Jacques Boulenger.

(9) Lettre à Mme de Clermont-Tonnerre.

étouffement dix-sept tasses de café » (10) ; « En attendant l'horrible crise qui, dès la fin de l'action de la caféine commencera » (11) ; « J'ai été obligé de prendre énormément de caféine » (12) ; « Suffisamment remonté par la caféine pour attendre jusque-là » (13) ; « J'ai pris toute la caféine possible pour vous écrire une lettre » (14).

Il sait encore qu'il est d'usage de dormir mais n'en éprouve guère le besoin : « Quand on n'a pas comme moi, dormi depuis plus de 15 jours, et qu'on est à moitié fou » (15) ; « Il y a plus de 60 heures que je n'ai, je ne dirai pas dormi, mais éteint mon électricité » (16) ; « Vous voulez voir quelqu'un qui n'a pas éteint son électricité ni fermé les yeux depuis 8 jours » (17) ; « Quelqu'un qui n'a pas dormi depuis huit jours, tant il est souffrant... » (18).

Le moindre bruit lui cause d'intolérables souffrances, il fait entièrement tapisser de liège les murs de sa chambre ; toute odeur étrangère déclanche une crise de suffocation, sa fenêtre demeure toujours fermée sur des volets herméti-

- (10) Lettre à Mme de Clermont-Tonnerre.
- (11) Lettre à Robert de Montesquiou.
- (12) et (13) Lettres à Robert de Montesquiou.
- (14) Lettre à M. Sydney Schiff.
- (15) et (16) Lettres à M. Robert Dreyfus.
- (17) Lettre à M. Sydney Schiff.
- (18) Lettre au Comte de Maugny.

quement clos, les rideaux sont tirés, une seule lampe donne un éclairage parcimonieux.

Une servante dévouée, Céleste Albarret, assure son service. Quelques intimes sont seuls admis à le venir voir. Il leur envoie de petits billets les convoquant pour minuit ou deux heures du matin, heures qui lui sont le plus favorables et auxquelles il fera désormais ses rares visites. Ils le trouvent couvert sous son épaisse robe de chambre cachou, de plastrons d'ouate, de plusieurs épaisseurs de tricots superposés. « On dit qu'il fait chaud et que les gens normaux en souffrent. Vous écrivant dans mon lit sous sept couvertures de laine, une fourrure, trois boules et du feu, je ne regrette la chaleur que pour vous » (19) ; « Je grelotte sous cinq couvertures de laine augmentées de trois édredons cependant que sur moi les tissus que vous méprisez du docteur Rasurel, recouverts de trois épaisseurs de Pyrénées, me protègent un peu des flammes du feu qui est dans la cheminée » (20).

La terrible odeur de renfermé de sa chambre, se mêlant à celle plus lourde des perpétuelles fumigations, crée une atmosphère presque irrespirable. « L'air était si lourd aujourd'hui, que la fumée de la poudre que j'ai brûlée à 5 heures,

(19) Lettre à M. Jacques Boulenger.

(20) Lettre à Robert de Montesquiou.

pourtant, est restée malgré toutes les portes ouvertes, dans ma chambre où l'on n'aurait pas pu se voir, où vous auriez toussé, pleuré » (21) ; « Ces crises quotidiennes qui ne finissent qu'au soir et quand elles sont finies me laissent, en cette saison, où aucun tirant d'air ne le dissipe, dans un nuage de fumée, où vous refuseriez d'entrer, je vous le jure, où vous ne seriez que pleurs et toux » (22) ; « Ma crainte est que par ces temps si lourds la fumée des poudres que je brûle, ne se dissipe guère avant 9 heures du soir, et que vers 7 heures l'atmosphère vous paraisse encore irrespirable et vous brûle les yeux » (23).

Parfois, il se décide à sortir. C'est une véritable expédition à laquelle il se prépare plusieurs jours à l'avance. « Combien de jours (et de nuits) sans me lever une demi-heure précèdent et suivent ces deux heures de sortie » (24). On le revoit dans le monde très tard, un beau soir, s'informant avec fièvre jusqu'à l'aube de quelques détails en apparence futiles de toilette ou de généalogie.

Mais il paye cher ces sorties nocturnes. Après chacune d'elles, il demeure couché pendant des semaines ne recevant personne. « Je suis au milieu d'une affreuse crise d'asthme. Le bruit de mes râles couvre celui de ma plume et d'un bain

(21) Lettre à M. Lucien Daudet.

(22) Lettre à Robert de Montesquiou.

(23) Lettre à M. Jacques-Emile Blanche.

(24) Lettre à M. Jacques-Emile Blanche.

qu'on prend à l'étage au-dessous » (25) ; « Ces missives arrivaient à quelqu'un qui venait de râler pendant 14 heures » (26) ; « Pendant deux jours la violence de mes crises m'a empêché de laisser rien ni personne entrer près de moi. Le mouvement de prendre une lettre, de l'ouvrir eût été au-dessus de mes forces, toutes convergentes à ne pas asphyxier complètement » (27) ; « Je suis depuis deux jours dans un état indescriptible d'étouffement » (28) ; « Un état d'asthme ininterrompu » (29) ; « Au milieu d'une crise d'asthme terrible » (30) ; « J'ai depuis deux jours de véritables convulsions d'asthme et d'asphyxie, pendant lesquelles écrire m'aurait été aussi impossible que parler » (31) ; « Une crise de trente heures pendant laquelle tout mouvement (et aussi toute immobilité), toute pensée m'ont été refusées, crise d'asthme tellement violente que rien n'y résistait » (32) ; « Je me réveille à peu près mourant » (33) ; « Je suis à peu près mourant » (34) ; « Je viens d'être très particulièrement et affreusement mourant... Dans l'agonie où j'étais » (35).

(25) Lettre à M. Robert Dreyfus.

(26) et (27) Lettres à Robert de Montesquiou.

(28) Lettre à Mlle Louisa de Mornand.

(29) Lettre à Mme Scheikewitch.

(30) Lettre à M. Robert de Billy.

(31) Lettre à Mme Straus.

(32) Lettre à Robert de Montesquiou.

(33) Lettre à M. Lucien Daudet.

(34) Lettre à M. Camille Vettard.

(35) Lettre à M. Walter Berry.

Il est gagné par un ennui total, un complet désenchantement. La mort ne l'effraye pas, il a songé au suicide. « Enfin, moi qui avais si bien supporté d'être malade, qui ne me trouvais nullement à plaindre, j'ai su ce que c'était, chaque fois que je montais en taxi, d'espérer de tout mon cœur que l'autobus qui venait allait m'écraser » (36).

Son œuvre est la seule chose qui le retienne à la terre. Il écrit dans d'extrêmes conditions d'inconfort, couché, se servant d'un méchant porte-plume d'écolier, d'un encrier presque toujours vide, accumulant feuille sur feuille. Sa vue baisse, lui donnant de vives inquiétudes. Il est des périodes où il ne voit plus, il reste des journées incapable de lire, d'écrire. « Mes maux d'yeux me rendent la correspondance extrêmement pénible d'autant plus que je n'ai jamais pu voir d'oculiste et avoir des verres, ne sortant jamais que quand tous les médecins sont couchés » (37) ; « Dans l'état de mes yeux écrire me fait extrêmement mal. Et je garde le peu de forces pour l'ouvrage que je suis en train de terminer, s'il plaît à Dieu » (38) ; « Je lis très difficilement, car depuis cinq ans, je perds un peu la vue sans que j'aie été un seul jour assez bien comme état

(36) Lettre à M. Lucien Daudet.

(37) Lettre à Mme de Flers.

(38) Lettre à Robert de Montesquiou.

général pour aller consulter un oculiste » (39) ; « Depuis deux ans mes crises n'ont pas fini une seule fois assez tôt pour que je puisse aller consulter un oculiste » (40) ; « Je souffre énormément des yeux depuis deux ans ; et comme mon état général et le genre de vie absurde qu'il a engendré m'ont empêché de voir un oculiste et de choisir des verres, je ne peux pas lire » (41). Les vingt énormes « cahiers » qu'il a couverts de sa fine écriture représentent un travail véritablement surhumain.

Son œuvre s'accomplit dans la solitude et la discrétion. Depuis un article qu'il a fait paraître dans le *Figaro*, en février 1907, sous le titre paradoxal « Sentiments filiaux d'un parricide », moins que jamais, il n'est pris au sérieux par les professionnels des lettres. Après de multiples difficultés d'ordre pratique qui durèrent deux ans, malgré le refus de la plupart des éditeurs (42), il parvient enfin, en 1913, à faire éditer, à ses frais, *Du côté de chez Swann*, premier tome de *A la recherche du Temps perdu*.

(39) Lettre à Paul Souday.

(40) Lettre à M. Jacques-Emile Blanche.

(41) Lettre à M. René Boylesve.

(42) Dans *Comment débuta Marcel Proust* (p. 13), M. Louis de Robert rapporte l'avis du directeur d'une maison d'édition à laquelle Proust avait envoyé son manuscrit : « Cher Ami, je suis peut-être bouché à l'émeri, mais je ne puis comprendre qu'un monsieur puisse employer trente pages à décrire comment il se tourne et retourne dans son lit avant de trouver le sommeil. J'ai beau me prendre la tête entre les deux mains... ».

Le livre se heurte au silence de la critique déconcertée. Seuls, quelques amis qui ont foi en son génie, lui consacrent des articles élogieux. Il n'est lu que par une élite.

La guerre interrompt la publication de son œuvre. Réformé n° 2, il suit de Paris le déroulement des opérations. Il faut attendre 1919 pour que le prix Goncourt, à la suite d'une vigoureuse campagne de Léon Daudet, couronne *A l'Ombre des Jeunes filles en Fleurs, deuxième tome du Temps perdu*, et lui apporte la célébrité. La critique est déchaînée : « Cette fois, l'Académie Goncourt a donné son prix à un auteur vraiment inconnu. Il n'est pas jeune ; mais, inconnu, il l'est, et il le restera » (43).

Cependant, c'est la gloire. Subite, totale, extraordinaire, elle dépasse largement les frontières. Proust est lu, commenté, admiré en Suède comme en Perse, en Angleterre comme en Yougoslavie. Il appartient désormais au snobisme international (44). On fait spécialement le voyage d'Amé-

(43) Cité par M. Valéry Larbaud dans *Entrevision* (Homage) p. 76.

(44) « Une Américaine qui m'assure qu'elle est très belle et a vingt-sept ans (comme elle habite Rome, la villa Wolkonsky, j'ai oublié son nom, je m'en fiche) m'écrit que depuis trois ans elle ne fait que lire jour et nuit mes livres. Et je ne le répéterais pas (car je ne redis jamais ces sortes de choses), sans la conclusion, qui, si elle ne la rabaisse pas, m'humilie : « Et après trois ans de lecture ininterrompue ma conclusion est celle-là : Je n'y comprends rien, mais absolument rien. Cher Marcel Proust, ne faites pas

rique pour l'apercevoir s'engouffrer à la tombée de la nuit au Weber ou au Ciro's.

Il est comme grisé par sa renommée universelle, il se faisait de la gloire une idée si haute. Devant les débutants qui parlent de « percer », il s'indigne qu'on compare la gloire à un abcès. Il se surmène, veut remercier la foule de ses nouveaux amis, leur offre des dîners au Ritz, maison où il se sent vraiment chez lui, où les maîtres d'hôtel sont attentifs à lui éviter le moindre courant d'air. Néanmoins, il ne se satisfait pas de la curiosité béate de certains de ses admirateurs, et reste exigeant sur la qualité de son succès. Il écrit à sir Philip Sassoon : « Un de vos plus notables compatriotes (45) me combla d'honneur en me disant « la plus grande impression que ma femme et moi nous emportons de Paris, c'est M. Proust ». J'étais déjà content, mais trop tôt, car il ajouta : « C'est en effet le premier homme que nous voyons dîner en pelisse de fourrure. » Mon plaisir fut détruit ! »

Son propriétaire l'a expulsé de l'immeuble du boulevard Haussmann, et après un court séjour 8 bis, rue Laurent-Pichat, il échoue dans un mo-

le poseur, descendez pour une fois de votre empyrée. Dites-moi en deux lignes ce que vous avez voulu dire ». Comme en 2.000 lignes elle ne l'a pas compris, ou que je n'ai pas su l'exprimer, j'ai jugé inutile de lui répondre ».

Lettre à M. Walter Berry.

(45) Lord Derby.

deste logement meublé, 44, rue Hamelin. Il vient la nuit corriger ses épreuves dans la loge du portier du Ritz.

Le troisième tome *Le côté de Guermantes* paraît en 1920-21 (entre temps, il avait publié, en 1919, *Pastiches et Mélanges* qui montraient que lorsqu'il voulait écrire comme tout le monde, il écrivait mieux que tout le monde). Le quatrième tome, *Sodome et Gomorrhe*, paraît en 1922.

La croix de la Légion d'Honneur lui cause une joie enfantine, non pas pour lui car il sent qu'il va mourir, mais pour son œuvre qu'il sait maintenant devoir durer. Sa crainte est de n'avoir le temps de l'achever. Des symptômes nouveaux apparaissent qui l'alarment : « J'ai depuis un an des accidents très graves empêchant presque qu'on me comprenne quand je parle et me faisant craindre de tomber comme ma pauvre maman a fini dans l'aphasie complète, avant que mes livres aient paru » (46) ; « Dernièrement, je me suis hasardé dans un restaurant et ai dû répéter plus de dix fois le mot *Contrexeville* pour qu'on comprenne ce que je voulais dire. Comme je n'ai jamais eu la syphilis, ce pénible trouble est très inexplicable. Ceci ne nous empêcherait pas forcément de nous voir, car cela cède pour quelques heures à plusieurs jours de caféine et

(46) Lettre à M. Jean-Louis Vaudoyer.

d'adrénaline. Mon frère dit « intoxication ». C'est un bon billet pour rassurer les malades. Je ne peux que me dire, en me tournant contre le mur, comme Baudelaire : « Dors ton sommeil de brute » (47) ; « J'ai de l'embarras de parole, qui, étant donné que je ne suis pas syphilitique, a probablement une cause cérébrale grave. En tous cas, cette difficulté de prononcer m'est extrêmement pénible. Mon seul espoir est qu'elle soit due seulement à l'intoxication par l'abus du véronal. Mais je crains qu'il y ait peu de chances pour que cette cause soit la vraie... J'ai peur un jour de ne plus pouvoir prononcer du tout. Alors, je n'aurai qu'une chose à faire, ne plus voir une seule personne vivante, m'enfermer dans le mutisme que la maladie m'imposera. Malgré tout, si cette terrible éventualité se produisait, j'espère garder la clarté de l'esprit aussi longtemps qu'il faudra pour que tous les *Swann* soient terminés » (48).

En septembre 1922, son mal empire. Il est constamment fiévreux, en proie à des crises subintrantes sur lesquelles se greffe un épisode pulmonaire grippal aigu. Il refuse de se laisser soigner, renvoie les médecins, institue lui-même un régime et une thérapeutique qu'il juge seuls appropriés à son état. Une congestion pulmonaire gauche se déclare qui l'emportera (49). Il garde

(47) Lettre à Robert de Montesquiou.

(48) Lettre à M. Walter Berry.

son entière lucidité jusqu'à la dernière heure et dicte ses impressions de mourant destinées à enrichir les pages admirables qu'il a écrites sur la mort de Bergotte. Il meurt le 18 novembre 1922.

Les trois derniers tomes de *A la recherche du Temps perdu* ont été publiés après sa mort : *La Prisonnière*, en 1923, *Albertine disparue*, en 1925, et *Le Temps retrouvé*, en 1927.

(49) On a parlé de pneumonie, d'abcès du poumon gauche. Le diagnostic de congestion pulmonaire grippale semble devoir être retenu.

INTRODUCTION

Asthme et Allergie.

A mesure que l'on parcourt les seize volumes remplis à en éclater de ce texte dru qui paraît intarissable, un caractère s'impose qui domine l'œuvre et lui donnera un cachet reconnaissable entre tous. C'est le caractère allergique.

Par allergie, il faut entendre suivant la définition initiale de von Pirquet, la faculté de « réagir autrement ».

Notion biologique, physiologique, bactériologique qui trouve dans l'œuvre de Proust une parfaite traduction littéraire.

Un individu allergique réagit à un antigène ou à plusieurs antigènes autrement qu'un individu normal, le même individu allergique réagit différemment suivant les stades successifs de son allergie, les réactions variant en intensité et en qualité. Indépendante du pouvoir pathogène intrinsèque de l'antigène, la réaction allergique est révélatrice de la sensibilité anormale de l'organisme.

A la recherche du Temps perdu, c'est essentiellement une étude exacte, scrupuleuse, d'une rigueur scientifique digne en tout point d'une observation clinique de la sensibilité, ou plus exactement, de l'évolution dans le temps de la sensibilité d'un homme. En l'occurrence, le clinicien et le malade, l'expérimentateur et le cobaye sont réunis dans le même individu, le premier notant avec une impartiale et indifférente précision les modifications provoquées chez le second par des antigènes variés : tantôt sensibilité plus grande vis-à-vis d'un antigène déterminé aboutissant à une anaphylaxie, tantôt réaction atténuée en cas d'immunité. Ce qu'un Thomas de Quincéy a fait pour l'opium dans ses *Confessions d'un mangeur d'opium anglais*, Proust l'a réalisé pour les objets les plus insignifiants de la vie courante : des aubépines dont on respire l'odeur, une madeleine qu'on trempe dans du thé, le bouton d'une bottine qu'on enlève, la raideur d'une serviette avec laquelle on s'essuie les lèvres.

Aucun exemple clinique ne saurait mieux illustrer cette autre définition qu'on a donnée de l'allergie : « c'est l'organisme qui se blesse lui-même ». Avec cette différence qu'en ce qui concerne l'œuvre de Proust, il faut ajouter « l'organisme qui se blesse lui-même et qui souffrirait de ne pouvoir se blesser ».

Œuvre allergique, l'œuvre de Proust est aussi

l'œuvre d'un allergique. Il est capital de noter qu'elle a été écrite par un homme qui a souffert toute sa vie de la maladie allergique type, l'asthme. C'est par cette notion d'allergie que nous expliquerons les grands thèmes proustiens, entre autres, le rôle de la mémoire, le rôle du temps, les intermittences du cœur. Mais avant d'aborder ces sujets, il convient de dire quelques mots rapides sur les caractéristiques de l'asthme de Marcel Proust.

Proust a souffert de sa première crise de dyspnée paroxystique, ainsi que nous l'avons indiqué, à l'âge de neuf ans.

La précocité de cette affection explique que pendant une grande partie de sa vie, l'asthme a conservé chez lui un type infantile. Les accidents ont eu, contrairement à ce qui se produit d'ordinaire chez l'adulte, un caractère catarrhal dominant, le spasme n'étant que secondaire au catarrhe primitif. Ce fut donc un asthme atypique, et de là vient la variété des termes dont il fut désigné. Proust, dans sa correspondance, parle indifféremment d'asthme, d'emphysème, de rhume des foins, de fièvre des foins, de hay-fever. Proust qui, au point de vue psychique et affectif, fut par de nombreux côtés un infantile, un adolescent prolongé, a été également un infantile du point de vue respiratoire, la régression spontanée

de cette affection qui se produit habituellement à la puberté n'ayant pas eu lieu chez lui.

Les crises se sont répétées avec leur caractère propre (priorité du catarrhe sur le spasme), devenant subintrantes sur la fin de sa vie, reliées par un catarrhe bronchique persistant. Autre caractère atypique : elles surviennent de préférence au début de l'après-midi, la nuit étant la période la plus calme.

A l'origine des crises on retrouve particulièrement nets les deux facteurs essentiels qui créent l'état allergique : d'une part, le déséquilibre du système neuro-végétatif, d'autre part, l'instabilité humorale.

Le déséquilibre vago-sympathique, marqué par une hypertonie du pneumogastrique en état d'hypersensibilité constitutionnelle, la réceptivité particulière du bulbe, se traduira chez lui, en dehors des crises bronchitiques, et s'intriquant avec elles, par des palpitations, des algies précordiales qui lui font craindre un moment une maladie de cœur (« une sortie malencontreuse m'a redonné des accidents cardiaques, dont j'avais déjà eu un commencement, et qui semblent un peu d'angine de poitrine », écrit-il à Robert de Montesquiou), des troubles oculaires, des manifestations digestives, des dermatoses prurigineuses, de l'hyperexcitabilité vis-à-vis du froid qui explique le port de la pelisse en été, les plastrons d'ouate,

les tricots. La dystonie neuro-végétative est également responsable de son instabilité, son émotivité, son angoisse (1). Proust a confié à M. Lucien Daudet cette parole du professeur Albert Robin : « Je pourrais peut-être faire disparaître votre asthme, mais je ne le veux pas ; au point où vous êtes asthmatique, et étant donné la forme que l'asthme a prise chez vous, il est pour vous un exutoire et vous dispense d'autres maladies. »

Dans une lettre au prince Bibesco, il écrit : « Merklen m'a dit que mon asthme était devenu une habitude nerveuse et que la seule manière de le guérir était d'aller dans un établissement antiasthmatique qui existe en Allemagne. Là, on me ferait (car je n'irai pas sans doute) perdre l'habitude de mon asthme, comme on démorphinise les morphinomanes ! »

A côté de ce déséquilibre vago-sympathique existe une instabilité humorale qui se révélera par des chocs colloïdoclasiques ayant pour manifestation principale le spasme bronchique.

(1) M. Tinel dans un article ayant pour titre *Anaphylaxie et sympathique dans les paroxysmes maniaques et anxieux* paru dans le *Journal de Médecine et de Chirurgie pratiques* (10 février 1922), a montré la ressemblance des états anxieux avec des manifestations anaphylactiques telles que l'asthme. L'auteur avait pu déceler dans plusieurs cas l'existence d'un choc hémoclasique (leucopénie, inversion de la formule, hypercoagulabilité, hypotension), d'une susceptibilité spéciale accompagnée par un état vagotonique ; insistant sur les ruptures de l'équilibre organo-végétatif, il soulignait le rôle du jeûne et du sommeil, facteurs de vagotonie, qui provoquaient la recrudescence anxieuse du réveil.

Les causes déchainantes qui accentuent la dystonie neuro-végétative et rompent l'équilibre humoral sont chez lui multiples. On ne parvient pas à déceler une « épine » irritative, précise où se produirait l'excitation neuro-humorale déclanchante. « Dans mon cas, écrit-il, ce qui était matériellement observable, pouvait aussi bien être causé par des spasmes nerveux, par un commencement de tuberculose, par de l'asthme, par une dyspnée toxi-alimentaire avec insuffisance rénale, par de la bronchite chronique, par un état complexe dans lequel seraient entrés plusieurs de ces facteurs » (2).

Les épines cutanées et digestives sont ici hors de cause. L'épine respiratoire, naso-pharyngée surtout, bien que plus séduisante, ne peut également être retenue.

Parmi les nombreux médecins qui traversent l'œuvre de Proust et qui oscillent entre le ridicule et le grotesque, on trouve un éminent spécialiste qui vient « avec sa trousse chargée de tous les rhumes de ses clients, comme l'outre d'Eole », et prétend que « migraine ou colique, maladie de cœur ou diabète, c'est une maladie du nez mal comprise. A chacun de nous il dit : « Voilà une petite cornée (3) que je serais bien aise de revoir.

(2) *A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*, I, p. 98.

(3) L'érudition plus qu'encyclopédique de Proust présentait parfois de minuscules lacunes (peut-être s'agit-il d'un lapsus ?) il emploie ici « cornée » pour « cornets ».

N'attendez pas trop. Avec quelques pointes de feu je vous débarrasserai. » Certes nous pensions à tout autre chose. Pourtant, nous nous demandâmes : « Mais débarrasser de quoi ? » Bref tous nos nez étaient malades ; il ne se trompa qu'en mettant la chose au présent. Car dès le lendemain son examen et son pansement provisoire avaient accompli leur effet. Chacun de nous eut son catarre. Et comme il rencontrait dans la rue mon père secoué par des quintes, il sourit à l'idée qu'un ignorant pût croire le mal dû à son intervention. Il nous avait examinés au moment où nous étions déjà malades » (4).

Quant à la substance sensibilisante, il n'en existe pas de spécifique. Les pollens ont indiscutablement une action prépondérante, Proust étant particulièrement sensible aux fleurs, à toutes les fleurs, aux parfums, à toutes les odeurs quelle que soit leur origine (les exemples et les anecdotes abondent à ce sujet) (5), aux fumées, mais

Citons également cette phrase que n'eut pas désavouée Ponson du Terrail :

« Elle tendait à mes lèvres son triste front pâle et fade sur lequel, à cette heure matinale, elle n'avait pas encore arrangé ses faux cheveux, et où les vertèbres transparaisaient comme les pointes d'une couronne d'épines ou les grains d'un rosaire ».

Du côté de chez Swann, I, p. 89..

(4) *Le côté de Guermantes, II, p. 17.*

(5) Faut-il rappeler la voiture vitrée, hermétiquement fermée, dans laquelle on le conduisait à la campagne, le bouquet de roses qu'une Américaine s'obstina à lui apporter tous les jours pendant un an à l'époque de sa gloire

il est également sensible aux aliments, aux médicaments. Ce sont surtout les circonstances générales qui déclenchent chez lui le choc humoral et augmentent le déséquilibre nerveux : les traumatismes psychiques, les émotions, l'effort, la fatigue physique, les variations météorologiques et climatiques, les refroidissements, le changement d'air, les différences de pression atmosphérique, d'orientation, la lumière, le bruit — d'où le liège tapissant les murs de sa chambre, les chaussons de feutre dont il fait cadeau aux locataires de son immeuble, les nombreuses chambres vides qu'il loue à l'hôtel afin de créer autour de la sienne une barrière de silence et de pouvoir changer d'orientation à son gré, et la plus grande partie de ses « originalités ». Dès les toutes premières pages, il parle de la crise du « malade qui a été obligé de partir en voyage et a dû coucher dans un hôtel inconnu » (6).

et qu'il faisait immédiatement jeter par la fenêtre de l'antichambre, et des répliques du genre de celle-ci rapportée par M. Léon Pierre-Quint :

« Cher ami, je vous prie, est-ce que je vais vous causer beaucoup de désagrément si je vous demande d'enlever le mouchoir de votre veston. Vous savez que je ne peux pas supporter les parfums... Céleste, prenez le mouchoir de Monsieur et mettez-le dans une autre pièce... Cher ami, la dernière fois que vous avez eu la bonté de venir me voir — (car personne ne vient plus voir le malade que je suis) — j'ai été obligé d'exposer pendant trois jours dans la cour le fauteuil où vous vous étiez assis et qui était resté tout imprégné de parfum » ? (*Proust*, p. 75).

(6) *Du côté de chez Swann*, I, p. 12.

En un mot, Proust est un *polysensibilisé* dont les accès survenant dans des circonstances souvent imprévisibles (7), sont déterminés par les agents les plus divers. Son asthme est véritablement un asthme allergique (8).

(7) « Rien n'annonce la venue de mes crises ; rien leur fin ». Lettre à M. Jean-Louis Vaudoyer.

(8) Nous ne pouvons résister au désir de signaler qu'un des auteurs qui a établi des statistiques sur l'hérédité similaire (20 % des cas) ou dissemblable (80 % des cas) des asthmatiques a nom le Docteur Percepied — le nom même du médecin de Combray sans lequel le jeune Marcel n'aurait pas accompli sa destinée, grâce auquel il a éprouvé sa première déception en constatant que la duchesse de Guermantes avait un bouton au coin du nez et ressemblait plus à Mme Sazerat qu'à Geneviève de Brabant, ressenti sa première ivresse en contemplant les clochers de Martinville et de Vieuxvicq.

Quel parti, s'il l'avait connue, Proust n'aurait-il pas tiré de cette fantaisie du sort !

CHAPITRE PREMIER

LA MEMOIRE INVOLONTAIRE

Il est un thème qui, tel un leitmotiv, reviendra régulièrement, qui constitue la clef de voûte de l'ogive proustienne, sur laquelle reposent son esthétique et sa psychologie : c'est le rôle attribué à la mémoire involontaire opposée à la mémoire volontaire. Sa première illustration, et sans doute la plus complète, est donnée au début de *Swann* dans le fameux passage de la « madeleine ». Son importance justifie une longue citation qui demande à être lue attentivement :

« Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire

en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ? Où l'appréhender ? Je bois une seconde gorgée où je ne trouve rien de plus que dans la première, une troisième qui m'apporte un peu moins que la seconde. Il est temps que je m'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi. »

Après de laborieux efforts pour essayer de caractériser « cet état inconnu, qui n'apportait aucune preuve logique de sa félicité, de sa réalité devant laquelle les autres s'évanouissaient », pour suivre, remontant « jusqu'à la surface de ma claire conscience, ce souvenir, l'instant ancien que l'attraction d'un instant identique est venue de si loin solliciter, émouvoir, soulever tout au fond de moi », la révélation survient :

« Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu.

Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul...

...Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé » (1).

De ce fragment de *Swann* découle la majeure partie des motifs proustiens esthétiques et psychologiques. Tout au long de son œuvre, en de nombreux morceaux de bravoure, Proust usera d'un procédé identique, et lorsqu'arrivé au *Temps retrouvé* sera clos le cycle du *Temps perdu*, une triple salve terminale en précipitera

(1) *Du côté de chez Swann*, I, p. 69-73.

le rythme avant l'arrêt définitif. Ce sont les pavés irréguliers de la cour de l'Hôtel de Guermantes qui font revivre Venise et les dalles inégales du baptistère de Saint-Marc, le choc d'une cuiller contre une assiette et une serviette trop empesée qui ressuscitent respectivement l'arrêt d'un train dans un bois et la plage de Balbec.

L'idée est donc toujours la même. Avant la parution de *Swann*, dans une interview accordée à M. Elie-Joseph Bois que publia le *Temps* du 12 novembre 1913, Proust avait très clairement défini sa position.

« Pour moi, la mémoire volontaire, qui est surtout une mémoire de l'intelligence et des yeux, ne nous donne du passé que des faces sans vérité, mais qu'une odeur, une saveur retrouvées, dans des circonstances toutes différentes, réveille en nous, malgré nous, le passé, nous sentons combien ce passé était différent de ce que nous croyons nous rappeler, et que notre mémoire volontaire peignait, comme les mauvais peintres, avec des couleurs sans vérité. »

Le prodigieux succès de cette conception a fait sans doute couler autant d'encre que la mort de Napoléon ou le traité de Versailles. Un nom a été aussitôt prononcé, qui semblait s'imposer à première vue, celui de Bergson (2). La critique a

(2) Par son mariage avec Mademoiselle Neuburger, cousine de la mère de Marcel Proust, Bergson était devenu

tenté de très nombreuses comparaisons entre le philosophe des *Données immédiates de la conscience* et Proust, on a souvent essayé de juger dans quelle mesure celui-ci avait été influencé par celui-là.

Proust avait cependant prévu ce rapprochement. C'était pour le rejeter : « Mon œuvre est dominée par la distinction entre la mémoire involontaire et la mémoire volontaire, distinction qui non seulement ne figure pas dans la philosophie de M. Bergson, mais est même contredite par elle » (3).

Effectivement, la philosophie de Bergson, psychologue de l'action, psychologue utilitaire, ne fait et n'a à faire aucune part à la mémoire involontaire, la restitution intégrale du passé qu'elle apporte n'ayant pas d'intérêt pour elle. Bergson constate le peu de fidélité de la mémoire intellectuelle (mémoire volontaire de Proust), la seule qu'il envisage. Sur ce point, sans doute, il se rapproche de Proust. Mais il ne déplore nullement ce manque de fidélité, il ne trouve aucune nécessité d'envisager un autre processus psychologique susceptible d'améliorer l'exactitude des représentations du passé. L'intuition de Bergson qui englobe le passé, le présent et surtout l'avenir, n'est

parent des Proust. Proust fut garçon d'honneur à ce mariage.

(3) Interview citée.

à aucun degré l'équivalent de la mémoire involontaire de Proust, totalement désintéressée, uniquement vouée à la résurrection du passé.

Mais si la notion de cette mémoire involontaire n'existe pas chez Bergson, ou plus exactement si sa théorie n'est pas formulée par lui, faut-il en conclure qu'elle est absolument originale ? Comparons le passage capital que nous avons cité : « Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, etc... », avec celui-ci :

« On prétend que la rose de Jéricho plongée dans l'eau bouillante reprend sa forme et sa couleur primitives. Certains phénomènes extérieurs ont sur notre mémoire la même action revivifiante. Nos souvenirs sont comme des roses de Jéricho : un parfum, un vieil air, un bruit insignifiant, ressuscitent tout à coup pour nous les heures du passé dans toute leur fraîcheur d'autrefois. »

Ce morceau est extrait d'un recueil de contes d'André Theuriet intitulé *La Saint Nicolas* (4). La ressemblance entre les deux textes est évi-

(4) *La Saint Nicolas* (La Saint Nicolas, *Un Miracle...*) p. 37. Collection rose Lemerre.

dente. André Theuriet est mort en 1907. *Swann* a été publié en 1913. Doit-on accuser Proust de plagiat, parler d'une influence d'André Theuriet sur Proust ?

Lorsque Proust écrit : « Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir » (5), la tentation serait grande d'affirmer que Proust ne fait que reprendre ce que Theuriet avait dit avant lui en des termes presque identiques.

En réalité, l'idée initiale est une absolue banalité, un parfait lieu commun. Que certaines sensations puissent ressusciter avec une intensité considérable, — qui ne peut être atteinte par la volonté —, des souvenirs anciens, c'est une constatation qui n'a rien de neuf, qui n'appartient ni à Theuriet ni à Proust, mais au domaine public (6).

(5) *Swann*, I p. 73.

(6) Dans une étude sur la *Mémoire des Sentiments* parue dans le *Journal de Psychologie* sous la signature de M. L. Dugas, et citée par M. Seillière, on trouve comme auteurs ayant mentionné ou étudié la mémoire affective : Saint Augustin, Rousseau, Montaigne, Littré, Taine, Sully-Prudhomme, Théodule Ribot.

Ce qui est neuf, ce qui est original, c'est l'utilisation qu'en fait Proust, de même que plus d'une symphonie a pour base un thème populaire folklorique qui serait à lui seul indigne de retenir l'attention, et n'acquiert d'intérêt que grâce à l'art du compositeur.

Un romancier comme Theuriet se contente, très élégamment d'ailleurs, de noter, d'effleurer cette idée. Bergson, philosophe pour qui la résurrection du passé n'offre qu'une utilité très limitée dans la seule mesure où cette résurrection peut servir le présent et préparer l'avenir, n'a nul besoin de s'expliquer sur un procédé susceptible de recréer avec plus d'exactitude ce passé ; procédé au surplus, banal par sa fréquence car très répandu, mais exceptionnel par sa rareté, un même individu n'étant susceptible de l'éprouver qu'à des intervalles éloignés.

Par contre, Proust, pour qui l'étude désinté-

M. Justin O'Brien dans le numéro de janvier 1939 de la *Revue de Littérature Comparée*, cite en outre Frédéric Paulhan, William Cowper, Vittorio Alfieri, Flaubert, Huysmans, Henry Harland.

Bertrand Russel dans *The Analysis of Mind* (cité par M. Camille Vettard) rapporte un cas semblable chez Tourgueniev.

Un récent essai sur *Proust et Ruskin* de M. Henri Lemaitre, publié à Toulouse dans la *Revue Pyrénées* (N° 16 janvier-février 1944), donne quelques exemples analogues dans l'œuvre de Ruskin.

Proust lui-même, dans le *Temps retrouvé*, tome II, page 82, reconnaît que Châteaubriand dans *les Mémoires d'Outre-Tombe*, Gérard de Nerval dans *Sylvie*, et Baudelaire dans de nombreuses pièces ont usé du même procédé.

ressée du passé, en tant que passé, constitue l'essence de la vie et de l'art, est amené à faire de cet involontaire moyen d'investigation l'ossature même de son œuvre.

Mais ce n'est pas, comme on l'a soutenu, parce que ses théories esthétiques affirmeraient que la seule beauté, la seule vérité, la seule connaissance de soi, la seule réalité spirituelle se trouvent dans la résurrection intégrale du passé que Proust place son œuvre sous le signe de la « mémoire involontaire » seule capable de restituer fidèlement ce passé.

C'est au contraire parce que son tempérament anormal le met involontairement et avec une exceptionnelle fréquence, en présence du passé retrouvé dans son intégralité, qu'il recherchera la seule réalité dans ce passé qui lui devient de plus en plus présent au point de se substituer au présent.

« Mon livre n'est à aucun degré une œuvre de raisonnement ; ses moindres éléments m'ont été fournis par ma sensibilité, je les ai d'abord aperçus au fond de moi-même, sans les comprendre, ayant autant de peine à les convertir en quelque chose d'intelligible que s'ils avaient été aussi étrangers au monde de l'intelligence que, — comment dire ? — un motif musical » (7).

(7) Interview citée.

Qu'on roue de coups un chien au son du cor de chasse pendant quelques jours consécutifs, au bout d'un certain temps, le seul son du cor de chasse le fera hurler de douleur, même si on lui présente en même temps un morceau de sucre. Pour lui, le son du cor est intimement lié au souvenir des coups reçus, et il est incapable de dissocier l'un de l'autre, l'intelligence humaine étant nécessaire pour établir qu'il n'existe entre eux aucune relation de cause à effet. Encore cette intelligence est-elle souvent lente à effectuer ce travail.

- Qu'une personne ait une éruption d'urticaire chaque fois qu'elle mange des fraises, la simple notion de fraises lui causera une sensation désagréable, qu'un travail ultérieur de son intelligence rapportera (et, dans ce cas, sans difficulté) à sa cause passée. Les deux observations sont classiques du sujet sensibilisé à l'odeur de la rose, qui est pris d'une crise d'asthme à la vue d'une rose de papier, et de cet autre chez lequel se déclenchait une crise de coryza spasmodique à la vue d'un tableau représentant une prairie. Ainsi les portraits de Renoir, qu'il qualifiait « d'amas de fraises à la crème », faisaient pour cette raison horreur à Proust. Une fort honnête femme était sensibilisée à l'odeur de l'acacia en fleurs, et à cette odeur seule. Celle-ci provoquait chez la jeune femme un spasme clitoridien avec appé-

tence sexuelle. Il est évident que pour cette femme, non seulement l'odeur de l'acacia en fleurs, mais sa vue, son nom seul, évoquent des sensations voluptueuses (8).

Inversement, si cette femme éprouve des sensations voluptueuses, son premier mouvement sera de rechercher s'il n'existe pas d'acacia en fleurs à proximité, de « se souvenir d'acacias en fleurs » ; de même que la première personne au cas où elle éprouve une sensation désagréable, prurigineuse, sera aussitôt amenée à incriminer les fraises, à « se souvenir de fraises ».

Si la jeune femme sensibilisée aux acacias ou le sujet sensibilisé aux fraises s'avisait d'écrire un roman, on peut supposer que pour eux l'évocation d'acacias en fleurs ou de fraises serait l'occasion d'une description de sensations voluptueuses ou pénibles. Encore n'auraient-ils aucun mal à rapporter ces sensations à leurs causes. Toutefois, ce procédé ne saurait servir qu'une seule fois, pour une seule sensation, sous peine de sombrer dans la monotonie et le ridicule, l'auteur ne pouvant toutes les vingt pages décrire les sensations identiques que provoquent les acacias ou les fraises.

(8) Ce cas est à rapprocher des catleyas d'Odette et de Swann, bien qu'à vrai dire il n'y ait pas dans ce dernier épisode de sensibilisation vraie au catleya, mais simple rapport de simultanéité comparable au reflexe conditionné du chien de Pawloff.

Mais s'il se trouve que l'auteur au lieu d'être uniquement sensibilisé aux acacias ou aux fraises, l'est à une multitude de substances, et si ces substances sont tellement nombreuses et tellement variées, qu'il ne puisse toujours rattacher la sensation actuelle, agréable ou désagréable, à sa cause primitive, le cas devient infiniment plus intéressant. Si une personne sensibilisée aux fraises, mais non exclusivement aux fraises, éprouve une certaine sensation devant des fraises, et que son intelligence ne puisse lui donner la raison de cette sensation, lui expliquer « qu'elle est sensibilisée aux fraises », il se produira en elle un travail laborieux, pénible qui restera souvent stérile, tendant à retrouver la cause de la sensation actuelle.

C'est là exactement le cas de Proust.

Asthmatique, polysensibilisé à un degré inconcevable, pour qui les facteurs les plus imprévus, odeurs, saveurs, bruits, température, climat, étaient la cause de crises de gravité variable, souvent considérable, dans le domaine vago-sympathique, Proust était nécessairement, logiquement, voué à placer son œuvre sous le signe de sa sensibilité. Sensibilité qu'il convient d'entendre au sens médical du terme, sensibilité vis-à-vis de quelque chose, aptitude à réagir en présence de cet antigène par une crise d'asthme, un coryza spasmodique, une éruption urticarienne, ou toute

autre manifestation de même nature, si atténuée soit-elle.

« Ses moindres éléments m'ont été fournis par ma sensibilité », déclare-t-il. Sensibilité, hypersensibilité, polysensibilité, qui lui font éprouver des sensations extrêmes, agréables ou pénibles, insoupçonnées de l'« homme normal », en face des objets les plus banaux, les plus ordinaires de la vie courante.

Là où l'homme normal passe, sans s'arrêter, sans éprouver, Proust s'immobilise en proie aux sensations les plus variées. Ces sensations sont si nombreuses, et si nombreux les antigènes responsables, que le plus souvent il ne peut établir entre eux de relation de cause à effet.

De là ce travail secondaire de l'intelligence, lent, pénible, fatigant, devant lequel les faibles, les paresseux se découragent, abandonnent, travail véritablement émouvant, car il montre la volonté de l'esprit de comprendre.

On ferait un volume rien qu'en relevant dans l'œuvre de Proust ces sensations éparses auxquelles se raccroche le passé, auditives, gustatives et surtout olfactives, depuis l'odeur des lilas de Tansonville et des aubépines de Combray et de Méséglise, jusqu'à l'odeur de géranium qu'évoque le rire d'Albertine. Prenons un exemple entre mille :

« Il me fallut l'accompagner dans un petit pa-

villon treillissé de vert, assez semblable aux bureaux d'octroi désaffectés du vieux Paris et dans lequel étaient depuis peu installés ce qu'on appelle en Angleterre un lavabo, et en France, par une anglomanie mal informée, des water-closets. Les murs humides et anciens de l'entrée où je restai à attendre Françoise dégageaient une fraîche odeur de renfermé qui, m'aliégeant aussitôt des soucis que venaient de faire naître en moi les paroles de Swann rapportées par Gilberte, me pénétra d'un plaisir non pas de la même espèce que les autres, lesquels nous laissent plus instables, incapables de les retenir, de les posséder, mais au contraire d'un plaisir consistant auquel je pouvais m'étayer, délicieux, paisible, riche d'une vérité durable, inexplicquée et certaine » (9). La raison de ce plaisir délicieux (il s'est servi exactement des mêmes termes pour l'épisode de la madeleine) ne nous est donnée que plus tard : « En rentrant, j'aperçus, je me rappelai brusquement l'image, cachée jusque-là, dont m'avait approché sans me la laisser voir ni reconnaître, le frais, sentant presque la suie, du pavillon treillagé. Cette image était celle de la petite pièce de mon oncle Adolphe à Combray, laquelle exhalait en effet le même parfum d'humidité » (10).

(9) *A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*, I, p. 90.

(10) *Ibid.*, p. 93.

Il ne s'agit pas de savoir que telle odeur, telle saveur procure une certaine sensation, mais bien pourquoi cette odeur, cette saveur donne précisément cette sensation. « Arrivera-t-il jusqu'à la surface de ma claire conscience, ce souvenir, l'instant ancien que l'attraction d'un instant identique est venu de si loin solliciter, émouvoir, soulever tout au fond de moi ? »

Et lorsque ce résultat est atteint, lorsque la sensation actuelle et la sensation ancienne se superposent, confondues, le passé intégral surgit avec une acuité, une vigueur, une présence que la seule reconstitution de l'intelligence, de la mémoire intellectuelle, de la mémoire volontaire eût été bien incapable de donner.

Ainsi s'explique comment la saveur d'une madeleine trempée dans du thé fit renaître sa tante Léonie, comment son oncle Adolphe ressuscita dans l'odeur de moisi d'un cabi let, de même que, plus tard, le geste de déboutonner une bottine suffira à faire revivre sa grand'mère.

De ce sens, à première vue curieux, de la famille, découle un autre des grands thèmes proustiens : les Intermittences du cœur. Nous y reviendrons longuement.

Faut-il dire, néanmoins, que Proust était sensibilisé à la madeleine, au moisi, dans le sens strict où cette saveur, cette odeur provoqueraient une crise d'asthme ou une réaction analogue, que,

seules, les odeurs, saveurs réellement sensibilisantes restituent le passé ? Pas nécessairement ; encore que Proust était sensibilisé à un si grand nombre de substances — un si grand nombre d'odeurs, de saveurs, de bruits étaient responsables de ses crises — qu'il serait impossible de prétendre que telle substance n'était sensibilisante au même titre que telle autre.

Mais tout naturellement, par un simple réflexe de défense, chacune de ces odeurs, chacune de ces saveurs, chacun de ces bruits, chacune de ces perturbations atmosphériques, même s'ils n'avaient pas, semble-t-il, d'effets fâcheux sur cet organisme exceptionnellement vulnérable toujours prêt à réagir, même s'ils lui causaient une sensation agréable, étaient immédiatement jaugés, évalués, enregistrés dans cet appareil ultrasensible, et relégués au fond de sa conscience liés à une sensation précise, agréable ou pénible. Schopenhauer n'écrivait-il pas que l'odorat est le sens de la mémoire ? Que dire alors d'un « olfactif anormal » tel que Proust ?

On voit donc par quel processus la polysensibilité de Proust, en proie à un « voltage de sensations » incomparablement plus élevé que celui de l'homme ordinaire, devait le conduire à faire de son œuvre ce « gâteau de sensations » dont parla si justement Jacques Rivière.

On est ici aussi loin que possible du roman par

« associations d'idées », des brillantes et subtiles volutes verbales d'un Giraudoux. La prédominance de l'affectif sur le représentatif est absolue. « Je sens donc je suis », aurait-il pu dire, lui aussi ; mieux, la boutade de James ; « Je respire donc je suis », n'aurait jamais trouvé une application plus scrupuleusement exacte.

Toutes ces sensations restituant le passé avec ses joies et ses peines, et le restituant trop souvent sans doute, exigent un travail fatigant de l'intelligence afin de définir leur essence. Mais lorsque Proust arrive à ses fins, lorsqu'il découvre cette vérité, quel étrange état est le sien ! Est-ce la joie du savant trouvant la solution d'un problème ardu, du musicien terminant une partition qui lui a coûté de longues années de labeur, du philosophe définissant une doctrine nouvelle ?

Non. « C'est un état inconnu qui n'apportait aucune preuve logique, mais l'évidence de sa félicité. » Et cette félicité, de laquelle il sera désormais constamment question, pour se produire qu'exige-t-elle ?

Trois éléments simplement sont nécessaires à son apparition .

Une sensation ancienne ;

Un intervalle de temps ;

Une sensation identique actuelle.

C'est là très exactement le processus de l'anaphylaxie qui comporte :

Une injection préparante ;

Une période intercalaire ;

Une injection déchainante.

Ces trois éléments sont indispensables dans un cas comme dans l'autre. Dans celui de l'anaphylaxie, ce n'est pas la quantité de la substance injectée qui exerce une action, mais son identité dans l'injection préparante et dans l'injection déchainante, celle-ci n'étant efficace que si elle est précédée de celle-là, un certain délai devant obligatoirement s'écouler entre les deux injections afin que l'organisme soit en état de sensibilité.

En ce qui concerne la « mémoire involontaire », il faut qu'il y ait deux sensations identiques séparées par un certain intervalle. Le facteur « temps » est aussi important ici que dans le cas précédent, car il implique la notion d'oubli. Ces réminiscences ont pour caractéristique essentielle d'être involontaires, fortuites, mais aussi de venir de très loin, d'être extraites du passé. Pour que le goût de la madeleine trempée dans du thé procure cette félicité, il est nécessaire que la sensation ancienne fut profondément ensevelie dans la conscience. Cette félicité tient autant de la faculté d'oubli que de la faculté de se souvenir. Pour pouvoir se rappeler, il faut d'abord avoir eu le temps d'oublier.

L'expérience historique de l'anaphylaxie est

strictement superposable à « l'expérience » proustienne initiale, la sensation ancienne équivalente à l'injection préparante, la sensation actuelle à l'injection déchaînante, et le choc produit, aussi brutal et immédiat, de même nature.

Richet et Portier injectent au chien Neptune
une dose inoffensive d'extract glycérimé de
tentacules d'actinies — injection prépa-
rante ;

Vingt-deux jours passent ;

Injection du même produit — injection dé-
chaînante.

Résultat : choc anaphylactique.

Proust goûte une madeleine trempée dans du
thé — sensation ancienne ;

Le temps passe ;

Proust goûte une madeleine trempée dans du
thé — sensation actuelle identique ;

Résultat : choc, félicité, « un azur profond
enivrait mes yeux, des impressions de frai-
cheur, d'éblouissante lumière, tourno-
yaient près de moi » (11).

On retrouve donc intégralement la pathogénie
de l'asthme anaphylactique, plus exactement, car
il s'agit d'une polysensibilisation, allergique (12).

(11) *Le Temps retrouvé*, II, p. 8.

(12) La célèbre expérience de Richet et Portier est de
1902. Proust a commencé *Le Temps perdu* en 1905. Coïn-
cidence ?

Proust, qui voit à tout moment renaître son passé lié à telle ou telle odeur, à telle ou telle saveur, joie ou peine, qui multiplie par un coefficient incroyablement élevé les réactions habituelles de l'homme ordinaire, plus fréquemment, plus intensément, ne pourra que tendre vers la reconquête intégrale de ce passé dans lequel il verra la seule réalité tangible. Il souffrira de ne pouvoir se souvenir pourquoi telle saveur le remplit de joie, il souffrira de ne pouvoir se souvenir pourquoi telle odeur le fait souffrir.

Ce n'est donc pas un artifice de romancier, moins encore l'influence de Bergson, qui ont poussé Proust à placer son œuvre sous le signe de la mémoire involontaire, sensitive, affective, mais bien l'expression inéluctable, fatale de son tempérament, de son déséquilibre vago-sympathique, de son asthme, tels ces naïfs bonshommes qu'on voit sur de primitifs baromètres, passer du rose au bleu, changer de couleur suivant le degré hygrométrique de l'air.

CHAPITRE II

IMPRESSIONNISME

La masse du monde extérieur n'est pas pour Proust ce qu'elle est pour l'homme normal. A ses yeux, chacun des objets qui le constituent représente une force virtuelle, bienfaisante ou maléfique, inaccessible au commun des mortels, mais toujours susceptible de se manifester brusquement ou insidieusement pour l'asthmatique qu'il est.

Un rosier, un canapé ne sont guère pour le premier venu qu'un rosier ou qu'un canapé. Pour Proust, ce sont des objets capables de le faire souffrir, donc qui comportent derrière leur banale apparence extérieure, quelque chose de différent, de secret. Ce contenu mystérieux qu'ils dissimulent ne peut être révélé qu'aux initiés, aux initiés c'est-à-dire aux sensibles, aux sensibilisés plus exactement.

« Tout d'un coup un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin me faisaient arrêter par un plaisir particulier qu'ils me donnaient, et aussi parce qu'ils avaient l'air de cacher au-delà de ce que je voyais, quelque chose qu'ils invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts, je n'arrivais pas à découvrir. Comme je sentais que cela se trouvait en eux je restais là, immobile, à regarder, à respirer, à tâcher d'aller avec ma pensée au delà de l'image ou de l'odeur » (1).

Proust se meut dans le monde extérieur comme un homme qui, chargé d'une certaine quantité d'électricité, serait entouré d'objets également chargés d'électricité, tantôt de même signe, tantôt de signe contraire. Son attitude sera profondément différente de celle de ses compagnons qui, n'étant pourvus d'aucune électricité, ne verront de ces objets que leur apparence extérieure, seront dans l'impossibilité de sentir leur charge cachée, ce que Proust appelle leur âme, « ces objets en apparence inanimés d'un conte persan dans lesquels sont enfermées des âmes qui subissent un martyre et implorent leur délivrance » (2).

Or, cette charge cachée est aussi réelle que l'apparence extérieure, et ceux qui ne seraient

(1) *Du Côté de chez Swann*, I, p. 256.

(2) *A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*, I, p. 209.

capables de saisir que cette seule apparence, c'est-à-dire la majorité des humains, ne pourraient posséder de ces objets qu'une vérité bien incomplète. « La littérature qui se contente de « décrire les choses », de donner un misérable relevé de leurs lignes et de leur surface est, malgré sa prétention réaliste la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus, ne parlât-elle que de gloire et de grandeurs, car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé dont les choses gardent l'essence et l'avenir où elles nous incitent à le goûter encore » (3).

Tous les amis de Proust ont été frappés par sa « communion totale » avec les choses animées ou inanimées, par ce qu'ils appelaient sa « faculté de concentration ». M. Reynaldo Hahn en a donné un exemple typique :

« Nous passions devant une bordure de rosiers du Bengale, quand soudain il se tut et s'arrêta. Je m'arrêtai aussi, mais il se remit alors à marcher, et je fis de même. Bientôt, il s'arrêta de nouveau et me dit avec cette douceur enfantine et un peu triste qu'il conserva toujours dans le ton et dans la voix : « Est-ce que ça vous fâcherait que je reste un peu en arrière ? Je voudrais revoir ces petits rosiers. » Je le quittai. Au tour-

(3) *Le Temps Retrouvé*, II, p. 40.

nant de l'allée, je regardai derrière moi. Marcel avait rebroussé chemin jusqu'aux rosiers. Ayant fait le tour du château, je le retrouvai à la même place, regardant fixement les roses. La tête penchée, le visage grave, il clignait des yeux, les sourcils légèrement froncés comme par un effort d'attention passionné, et de sa main gauche il poussait obstinément entre ses lèvres le bout de sa petite moustache noire qu'il mordillait. Je sentais qu'il m'entendait venir, qu'il me voyait, mais qu'il ne voulait ni parler, ni bouger (4). Que de fois, par la suite, j'ai assisté à des scènes similaires ! Que de fois j'ai observé Marcel en ces moments mystérieux où il communiait totalement avec la nature, avec l'art, avec la vie, en ces « minutes profondes » où son être entier, concentré dans un travail transcendant de pénétration et d'aspiration alternées, entraînait, pour ainsi dire, en état de transe, où son intelligence et sa sensibilité surhumaines, tantôt par une série de fulgurations aiguës, tantôt par une lente et irrésistible infiltration, parvenaient jusqu'à la racine des choses et découvraient ce que personne ne pouvait voir » (5).

Si Proust parvient jusqu'à la racine des choses

(4) Ceci se passait à une époque de la jeunesse de Proust où sa santé lui permettait encore de se promener dans les jardins, mais « chaque sortie de jour, je la paye par un mois de fièvre » (A Mme de Noailles).

(5) *Hommage*. Promenade, p. 33.

et découvre ce que personne ne peut voir, c'est d'abord qu'il sait qu'il y a quelque chose à voir. Il le sait pour l'avoir ressenti, souvent douloureusement. « Une personne éternue et râle parce qu'elle passe près d'un rosier, une autre a une éruption à l'odeur de la peinture fraîche. »

Pour lui, la réalité d'un objet est bien moins dans ses contours, dans sa forme, — « quand je voyais un objet extérieur, la conscience que je le voyais restait entre moi et lui, le bordait d'un mince liséré spirituel qui m'empêchait de jamais toucher directement sa matière ; elle se volatilisait en quelque sorte avant que je prisse contact avec elle, comme un corps incandescent qu'on approche d'un objet mouillé ne touche pas son humidité parce qu'il se fait toujours précéder d'une zone d'évaporation » (6) —, que dans l'ensemble des sensations qu'il lui procure, dans l'impression qu'il lui produit.

Cette sensation, cette impression impliquent la participation active de la personnalité réceptrice, l'intervention d'un état d'âme précis correspondant à cet objet. « Seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière, si invraisemblable la trace, est un critérium de vérité et à cause de cela mérite seule d'être appréhendée par l'esprit, car elle est seule capable, s'il sait en dégager cette

(6) *Du Côté de chez Swann*, I, p. 124.

vérité, de l'amener à une plus grande perfection et de lui donner une pure joie. L'impression est pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant avec cette différence que chez le savant, le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain vient après. Ce que nous n'avons pas eu à déchiffrer, à éclaircir par notre effort personnel, ce qui était clair avant nous, n'est pas à nous. Ne vient de nous-même que ce que nous tirons de l'obscurité qui est en nous, et que ne connaissent pas les autres » (7).

On retrouve ici une doctrine qui connut en peinture un succès éclatant, et Proust fait d'Elstir un de ses représentants. Le précepte formulé par Maurice Denis : « Se rappeler qu'un tableau — avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote — est essentiellement une surface plane, recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées », peut sans peine s'appliquer à Proust. Pour lui aussi, une chose avant d'être un arbre, un clocher ou une plage normande, est essentiellement un ensemble de sensations, d'impressions en un certain ordre assemblées.

Proust, qu'on s'est plu à ranger sous tant de bannières différentes, est, par certains côtés, incontestablement un impressionniste. La négation

(7) *Le Temps Retrouvé*, II, p. 26.

de la forme extérieure des choses, et la reproduction de la « masse chromatique intérieure » qui constituent l'impressionnisme pictural se retrouvent entièrement dans son art.

M. José Ortega y Gasset a magistralement défini la psychologie impressionniste : « Les philosophes de 1890 soutenaient que la réalité n'est faite que de nos états sensoriels et émotifs. Tandis que l'homme naïf, ainsi que le primitif de la peinture, interprète ce qu'on appelle le monde comme quelque chose d'inébranlable, situé en dehors de nous et doué d'une architecture magnifique et immuable, le philosophe impressionniste pense que l'univers est la simple projection de nos sensations et de nos affections, un flux d'odeurs, de saveurs, de lumières, de peines et de désirs, une incessante procession d'inquiets reflets intimes » (8).

Certes, Proust n'a pas inventé l'impressionnisme, et de même qu'avant lui, de nombreux auteurs avaient utilisé dans leurs œuvres plus ou moins consciemment la mémoire involontaire, à l'époque où il écrivait, l'impressionnisme était en pleine vogue.

Mais ce qui pouvait passer pour une vue de l'esprit, pour une subtilité d'esthète en mal d'originalité, trouve avec lui une résonance plus pro-

(8) *Hommage*. Le temps, la distance et la forme chez Proust, p. 293.

fonde, une base humaine. Cette base ne pouvait exister que parce que Proust éprouvait effectivement chacune de ces sensations, que son asthme le mettait constamment et involontairement dans l'obligation de passer du domaine intellectuel au domaine affectif. Là où le peintre impressionniste cherche devant le modèle à faire artificiellement abstraction de son contour extérieur, et encore plus artificiellement essaye d'en rendre la « forme interne », Proust n'a nul effort à accomplir pour user de ces procédés. Son organisme sensibilisé d'asthmatique allergique ne pourra que tout naturellement lui faire dépasser l'apparence extérieure de cet objet pour mettre en évidence la sensation qu'il doit nécessairement éprouver.

Ne craignons pas d'être schématique afin d'être clair. Pour un homme normal, un rosier est un rosier. Pour Proust, un rosier est une crise d'asthme. C'est parce que trop de rosiers sont à l'origine de ses crises d'asthme, qu'il décrira ceux qui ne lui causent pas la crise attendue, mais une certaine sensation différente, qui est parfois la sensation de ne pas ressentir la sensation habituelle, par cette sensation.

M. Ortega y Gasset avait noté que « Proust apporte à la littérature ce que l'on pourrait appeler une intention généralement atmosphérique. Les paysages et les hommes, le monde extérieur et le

monde intérieur, tout chez lui se volatilise dans une palpitation aérienne et diffuse » et il constatait : « *On dirait que l'univers de Proust est fait pour être perçu sous la forme respiratoire* » (9).

C'est là une observation merveilleusement exacte que nous nous réjouissons de trouver sous la plume de l'éminent philosophe madrilène. Mais il convient de bien remarquer que si l'univers de Proust est fait pour être perçu sous la forme respiratoire, c'est précisément parce que Proust était un homme chez qui la fonction respiratoire dominait toutes les autres. Il était inévitable qu'elle marquât de son sceau son œuvre entière.

De même, cette « intention générale atmosphérique » qui fait de ses personnages « de variables condensations atmosphériques, des images spirituelles qu'à toute heure les vents et les lumières transforment » est l'aboutissement nécessaire de cette sensibilité météorologique sur laquelle nous avons eu à plusieurs reprises l'occasion d'insister.

Voici un exemple particulièrement caractéristique qui annonce cette manière impressionniste de peindre. Il s'agit du passage célèbre des clochers de Martinville. Notons ici que l'admirable construction de Proust nous offre dans *Swann* une vue d'ensemble du *Temps perdu*, et que la

(9) *Ibid*, p. 295.

totalité de ses thèmes, de ses procédés, de ses idées maîtresses s'y trouvent contenus, tantôt ébauchés, tantôt développés mais toujours présents.

« Au tournant d'un chemin j'éprouvai tout à coup ce plaisir spécial qui ne ressemblait à aucun autre, à apercevoir les deux clochers de Martinville, sur lesquels donnait le soleil couchant et que le mouvement de notre voiture et les lacets du chemin avaient l'air de faire changer de place, puis celui de Vieuxvicq qui, séparé d'eux par une colline et une vallée, et situé sur un plateau plus élevé dans le lointain, semblait pourtant tout voisin d'eux.

En constatant, en notant la forme de leur flèche, le déplacement de leurs lignes, l'ensoleillement de leur surface, je sentais que je n'allais pas au bout de mon impression, que quelque chose était derrière ce mouvement, derrière cette clarté, quelque chose qu'ils semblaient contenir et dérober à la fois.

Les clochers paraissaient si éloignés et nous avions l'air de si peu nous rapprocher d'eux, que je fus étonné quand, quelques instants après, nous nous arrêtâmes devant l'église de Martinville. Je ne savais pas la raison du plaisir que j'avais eu à les apercevoir à l'horizon et l'obligation de chercher à découvrir cette raison me semblait bien pénible ; j'avais envie de garder en

réserve dans ma tête ces lignes remuantes au soleil et de n'y plus penser maintenant. Et il est probable que si je l'avais fait, les deux clochers seraient allés à jamais rejoindre tant d'arbres, de toits, de parfums, de sons, que j'avais distingués des autres à cause de ce plaisir obscur qu'ils m'avaient procuré et que je n'ai jamais approfondi. Je descendis causer avec mes parents en attendant le docteur. Puis nous repartîmes, je repris ma place sur le siège, je tournai la tête pour voir encore les clochers qu'un peu plus tard, j'aperçus au tournant d'un chemin. Le cocher, qui ne semblait pas disposé à causer, ayant à peine répondu à mes propos, forcé me fut, faute d'autre compagnie, de me rabattre sur celle de moi-même et d'essayer de me rappeler mes clochers. Bientôt leurs lignes et leurs surfaces ensoleillées, comme si elles avaient été une sorte d'écorce, se déchirèrent, un peu de ce qui m'était caché en elles m'apparut, j'eus une pensée qui n'existait pas pour moi l'instant avant, qui se formula en mots dans ma tête, et le plaisir que m'avait fait tout à l'heure éprouver leur vue s'en trouva tellement accru que, pris d'une sorte d'ivresse, je ne pus plus penser à autre chose » (10).

Il faut mettre en évidence la dernière phrase

(10) *Du Côté de chez Swann*, I, p. 258.

de ce morceau, qui traduit éloquemment la pensée chère à Proust de la réalité profonde dissimulée derrière l'apparence extérieure des objets, l'essence secrète des choses, qui ne peut être révélée que dans un commerce intime de ces objets et de l'artiste, aboutissant à leur récréation spirituelle. « Le monde n'a pas été créé une fois mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu » (11).

Il apparaît bien que la conception qui tend à extraire des objets leur contenu caché, invisible pour le commun des mortels et qui ne lui devient perceptible que lorsque l'écrivain le lui aura montré dans son univers recréé, est consécutive à la faculté qu'a Proust de réagir devant ces objets, faculté qui lui fait deviner en eux quelque chose de dissimulé qu'il cherchera à caractériser. Cette conception lui paraît naturelle et logique, et en effet elle est naturelle et logique si l'on veut bien tenir compte de son tempérament d'asthmatique. La « communion intime objet-artiste » est en réalité une réaction du type « antigène-anti-corps » et seul l'individu qui réagit à un antigène sera amené à voir en lui, et en tout ce qui lui est similaire, autre chose que son apparence extérieure devant laquelle s'arrêtera le non sensibilisé, mais son existence propre, secrète, intime, offensante, qu'il s'efforcera de découvrir pour la recréer par une spiritualisation ultérieure.

(11) *Le côté de Guermantes*, II, p. 20.

CHAPITRE III

NOMS DE PAYS : LE NOM

La poésie des noms géographiques tient une très grande place dans l'esthétique de Proust. Guermantes qui était « quelque chose d'inaccessible comme l'horizon », « terme plutôt idéal que réel de son propre côté » (1), Guermantes dont la couleur amarante exerçait une telle fascination sur le jeune Marcel, Venise, Florence, Balbec, d'autres encore, tous ces noms qui sont prétexte à de magnifiques morceaux poétiques, qui servent de support à ces travaux de l'esprit subtils et harmonieux, donnent à certains passages proustiens un charme sans pareil.

Et cette poésie a une origine purement utilitaire.

Il ne s'agit pas d'un tempérament « nerveux »,

(1) *Du côté de chez Swann*, I, p. 195.

« rêveur » ou « imaginaire », tendant à charger d'idéal ces noms désignant des lieux *inconnus*, mais plus simplement du légitime souci d'un malade cherchant à deviner quel sera son comportement dans ces lieux inconnus de lui, quelle pourra être leur répercussion sur sa santé.

Dépouillé de ses gracieuses fioritures, le problème initial pourrait se poser ainsi : « Aurai-je ou non, dans ce Guermantes que je ne connais pas, une crise d'asthme ? »

Grave question. Comment la résoudre ? Pour essayer d'arriver à une solution, son esprit brode autour de ce nom qui représente, qui est cet inconnu redoutable mais attirant, de poétiques guirlandes qui englobent à la fois ces lieux inconnus, et aussi, par contre-coup, ceux qui les habitent.

La poétisation des noms historiques n'est que secondaire à celle des noms géographiques. C'est parce qu'il existe un château de Guermantes, un « côté de Guermantes », que la duchesse de Guermantes, en tant que châtelaine de Guermantes, se verra dotée d'une auréole. « A l'âge où les Noms, nous offrant l'image de l'inconnaissable que nous avons versé en eux, dans le même moment où ils désignent aussi pour nous un lieu réel, nous forcent par là à identifier l'un à l'autre au point que nous partons chercher dans une cité une âme qu'elle ne peut contenir mais que nous n'avons plus le pouvoir d'expulser de son nom,

ce n'est pas seulement aux villes et aux fleuves qu'ils donnent une individualité, comme le font les peintures allégoriques, ce n'est pas seulement l'univers physique qu'ils diaprent de différences, qu'ils peuplent de merveilleux, c'est aussi l'univers social : alors chaque château, chaque hôtel ou palais fameux a sa dame ou sa fée, comme les forêts leurs génies et leurs divinités les eaux » (2).

L'attrait et la crainte de l'inconnu ! Pour un homme bien portant, le mystère de « l'inconnaissable » n'est acquis qu'à ce qui est très éloigné, dans un autre continent peut-être ; poésie et charme de l'exotisme. Pour un malade, un asthmatique, pour Proust, il est tout proche, il commence dans la rue, littéralement à l'autre bout de la rue où il demeure : « Est-ce que tu pourrais me dire, si même à dose infinitésimale la fumée du chemin de fer peut imprégner l'air qu'on respire dans cette partie du boulevard Malesherbes ? » (3).

Ce qui fait l'attrait de l'inconnu, ce n'est pas nécessairement la nouveauté présumée du paysage, de la végétation ou de la faune. Ici, c'est l'imprévu, lourd de conséquences, de ses propres réactions respiratoires, la perspective radieuse ou redoutable de la crise évitée ou menaçante.

(2) *Le côté de Guermantes*, I, p. 10.

(3) Lettre à M. Robert Dreyfus.

Et cependant la désillusion surviendra. Toute la poésie dont ce nom fut paré s'effondrera un beau jour.

Est-ce parce que la description idéale que l'auteur s'en est faite ne correspond pas à la réalité, parce que le palais de la fée Mélusine est en fait « un fort vilain salon drapé d'andrinople et de peluche ? » (4).

Non. C'est qu'une fois cet endroit inconnu visité, que ce soit une certaine partie du boulevard Malesherbes, Guermantes ou Venise, le malade est informé, il n'a plus rien à apprendre. Il y a eu sa crise d'asthme, ou il ne l'y a pas eue. Peu importe. Cet endroit inconnu sera devenu un endroit « classé », favorable ou défavorable. Plus rien ne demeure de ce qui faisait le charme et le mystère de ce nom désignant l'inconnaissable, toute la poésie dont il était orné s'évanouira, et aussi la poésie des habitants de ces lieux qui sont désormais des humains semblables aux autres. Le « paysage imaginaire, que j'avais peine à me représenter et d'autant plus le désir de découvrir, enclavé au milieu de terres et de routes réelles qui tout à coup s'imprégneraient de particularités héraldiques, à deux lieues d'une gare » (5) prend place dans un Baedeker respiratoire divisé en

(4) *Guermantes*, I, p. 14.

(5) *Ibid.*, p. 13.

deux parties : « Y ai eu une crise d'asthme » et « N'y ai pas eu de crise d'asthme ».

Cette question respiratoire, ici encore, domine la compréhension de l'œuvre proustienne. Certes, Proust ne nous fournit pas délibérément cette explication de ses envolées poétiques, et cependant, cette anxiété de l'asthmatique redoutant la crise, il nous la livre, tout au début, brièvement, furtivement, alors que rien ne semble l'y inciter : « C'est l'instant où le malade, qui a été obligé de partir en voyage et a dû coucher dans un hôtel inconnu, réveillé par une crise... » (6).

Cette crainte, cette angoisse de la crise dans un endroit inconnu, comment n'aurait-elle pas sa répercussion profonde sur son art ? Tout le travail préparatoire qui exalte l'auteur aux noms de Balbec, Florence, Venise a exactement la même origine, et quelle n'est pas l'intensité de cette exaltation avant un voyage à Venise, puisque ces paroles de son père . « Il doit faire encore froid sur le Grand Canal, tu ferais bien de mettre à tout hasard dans ta malle ton pardessus d'hiver et ton gros veston », ont pour résultat : « A ces mots, je m'élevai à une sorte d'extase ; ce que j'avais cru jusque là impossible, je me sentis vraiment pénétrer entre ces « rochers d'améthyste pareils à un récif de la mer des Indes » ;

(6) *Swann*, I, p. 12.

par une gymnastique suprême et au-dessus de mes forces, *me dévêtant comme d'une carapace sans objet de l'air de ma chambre qui m'entourait, je le remplaçai par des parties égales d'air vénitien*, cette atmosphère marine, indicible et particulière comme celle des rêves que mon imagination avait enfermée dans le nom de Venise, je sentis s'opérer en moi une miraculeuse désincarnation ; elle se doubla aussitôt de la vague envie de vomir qu'on éprouve quand on vient de prendre un gros mal de gorge, et on dut me mettre au lit avec une fièvre si tenace, que le docteur déclara qu'il fallait renoncer non seulement à me laisser aller à Florence et à Venise, mais même quand je serai entièrement rétabli, m'éviter d'ici au moins un an, tout projet de voyage et toute cause d'agitation » (7).

Venise et Balbec qui mêlait « le goût de l'architecture gothique avec celui d'une tempête sur la mer » (8), Balbec qui était « un de ces noms où comme sur une vieille poterie normande qui garde la couleur de la terre d'où elle fut tirée, on voit se peindre encore la représentation de quelque usage aboli, de quelque droit féodal, d'un état ancien de lieux, d'une manière désuète de prononcer qui en avait formé les syllabes hétéro-

(7) *Swann*, II, p. 253.

(8) *Ibid.*, p. 242.

clites » (9), et Doncières, et, égrenées le long du trajet du tortillard, toutes les petites villes normandes, dont il ne nous est fait grâce d'aucune particularité étymologique, tous ces noms perdront leur poésie. Ils deviennent « pays de connaissance », et « les mêmes noms de lieux, si troublants pour moi jadis que le simple Annuaire des Châteaux, feuilleté au chapitre du département de la Manche me causait autant d'émotion que l'indicateur des chemins de fer, m'étaient devenus si familiers que cet indicateur même, j'aurais pu le consulter à la page Balbec-Douville par Doncières, avec la même heureuse tranquillité qu'un dictionnaire d'adresses » (10).

Une fois pris le contact, et quelles précautions sont nécessaires « afin de rendre moins angoissant le premier contact avec cette ville inconnue » (11), le nom se dépouille de tout ce dont le chargea le désir du narrateur.

Pour toujours ? Non. Il est une circonstance qui peut le restituer dans sa splendeur primitive, une seule : « Qu'une sensation d'une année d'autrefois — comme ces instruments de musique enregistreurs qui gardent le son et le style des différentes artistes qui en jouèrent — permette à notre mémoire de nous faire entendre ce nom

(9) *Ibid.*, p. 246.

(10) *Sodome et Gomorrhe*, II, 3, p. 211.

(11) *Guermantes*, I, p. 63.

avec le timbre particulier qu'il avait alors pour notre oreille, et ce nom en apparence non changé, nous sentons la distance qui sépare l'un de l'autre les rêves que significèrent successivement pour nous ses syllabes identiques. Pour un instant, du ramage réentendu qu'il aurait en tel printemps ancien, nous pouvons tirer, comme des petits tubes dont on se sert pour peindre, la nuance juste, oubliée, mystérieuse et fraîche des jours que nous avions cru nous rappeler, quand, comme les mauvais peintres, nous donnions à tout notre passé étendu sur une même toile les tons conventionnels et tous pareils de la mémoire volontaire... Et le nom de Guermantes d'alors est aussi comme un de ces petits ballons dans lesquels on a enfermé de l'oxygène ou un autre gaz : quand j'arrive à le crever, à en faire sortir ce qu'il contient, je respire l'air de Combray de cette année-là, de ce jour-là, mêlé d'une odeur d'aubépines agitée par le vent du coin de la place, précurseur de la pluie, qui tour à tour faisait envoler le soleil, le laissait s'étendre sur le tapis de laine rouge de la sacristie et le revêtir d'une carnation brillante, presque rose, de géranium, et de cette douceur, pour ainsi dire wagnérienne, dans l'allégresse, qui conserve tant de noblesse à la festivité » (12).

Nous retrouvons ici le thème fondamental de la

(12) *Ibid*, p. 11.

mémoire involontaire qui nous est familier et sur lequel viennent se greffer tous les autres motifs proustiens.

Seules les villes où il n'aura pas eu l'occasion d'aller, Florence, à laquelle il pense « comme à une ville miraculeusement embaumée et semblable à une corolle, parce qu'elle s'appelait la cité des lys et sa cathédrale, Sainte-Marie-des-Fleurs » (13), Parme, dont le nom apparaissait « lisse, mauve et doux », qu'il s'imaginait seulement « à l'aide de cette syllabe lourde du nom de Parme où ne circule aucun air, et de tout ce que je lui avais fait absorber de douceur stendhalienne et du reflet des violettes » (14), gardent sans discontinuer leur attrait, leur mystère et leur poésie, car elles représentent encore pour lui une intacte possibilité de souffrance, une puissance offensante virtuelle, un problème soulagement peut-être. A cette angoisse respiratoire qui marque sa vie, elles n'auront apporté leur réponse.

Voici donc définie l'origine de cette poésie des noms de lieux : une simple question respiratoire.

Les noms de villes chargés de rêve et d'idéal se réduisent à l'ignorance anxieuse d'un asthmatique redoutant une crise, espérant une améliora-

(13) *Swann*, II p. 246.

(14) *Ibid.*

tion. Et loin, très loin, bien que *Le Nom*, après les merveilleuses descriptions de ces villes fascinatrices, un passage du *Temps retrouvé*, nous le laisse entendre on ne peut plus clairement :

« Les maladies du corps elles-mêmes, du moins celles qui tiennent d'un peu près au système nerveux, ne sont-elles pas des espèces de goûts particuliers ou d'effrois particuliers contractés par nos organes, nos articulations, qui se trouvent ainsi avoir pris pour certains climats une horreur aussi inexplicable et aussi têtue que le penchant que certains hommes trahissent pour les femmes par exemple qui portent un lorgnon, ou pour les écuÿères. Le désir que réveille chaque fois la vue d'une écuÿère qui dira jamais à quel rêve durable et inconscient il est lié, inconscient et aussi mystérieux que l'est par exemple pour quelqu'un qui aurait souffert toute sa vie de crises d'asthme, l'influence d'une certaine ville, en apparence pareille aux autres et où pour la première fois, il respire librement ? » (15).

Respirer librement ! Voilà le suprême désir. C'est lui qui fait « sortir une cité surnaturelle de la fécondation, par certains parfums printaniers, de ce que je croyais être, en son essence, le génie de Giotto » (16), c'est lui que recouvre la « fresque

(15) *Le Temps Retrouvé*, I, p. 199.

(16) *Swann*, II, p. 248.

à laquelle était partiellement superposé un rideau de soleil matinal, poudreux, oblique et progressif » (17) et aussi, « le Ponte-Vecchio encombré de jonquilles, de narcisses et d'anémones » (18). C'est à lui qu'est dûe l'esthétique de la poétisation du Nom.

(17) *Ibid.*

(18) *Ibid.*, p. 249.

CHAPITRE IV

MULTIPLICITE DU MOI

La continuité du texte de Proust, qui paraît une nappe uniforme exceptionnellement aérée çà et là par de rares alinéas, s'oppose à la discontinuité systématique de ses descriptions psychologiques.

Dissociation du moi ? Plus exactement multiplication du moi. Par delà les diverses contingences de la vie habituelle, Proust tente de retrouver le moi profond et les moi successifs dont il est partiellement composé. « Notre moi est fait de la superposition de nos états successifs. Mais cette superposition n'est pas immuable comme la stratification d'une montagne. Perpétuellement des soulèvements font affleurer à la surface des couches anciennes » (1).

(1) *Albertine disparue*, I, p. 205.

Notre moi profond ne nous est accessible que dans des circonstances exceptionnelles. Encore demeure-t-il hermétiquement imperméable aux autres. Ceux-ci ne voient de nous, que ce que nous voyons d'eux : une multitude d'aspects divers, souvent contradictoires, éminemment variables selon la personne qui nous observe, dont l'ensemble constitue la personnalité sociale : « Nous ne sommes pas un tout matériellement constitué, identique pour tout le monde et dont chacun n'a qu'à aller prendre connaissance comme d'un cahier de charges ou d'un testament ; notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres » (2).

C'est pourquoi, note très justement Proust, « un être est tant d'êtres différents selon les personnes qui le jugent, en dehors même des différences de jugement » (3).

N'était le « support d'un moi individuel identique et permanent », la multiplicité des moi successifs formerait un assemblage hétéroclite, ferait de la vie « quelque chose de si inutile dans l'avenir et de si long dans le passé, que la mort pourrait aussi bien en terminer le cours ici ou là, sans nullement le conclure » (4).

Ces moi successifs, Proust ne se contente pas

(2) *Swann*, I, p. 33.

(3) *Le Temps retrouvé*, I, p. 67.

(4) *Albertine disparue*, II, p. 65.

d'affirmer leur existence. Son intention n'est pas de développer une quelconque théorie psychologique. « Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix » (5).

C'est surtout pour lui un moyen de description d'une remarquable puissance. S'il est vrai que dans une pièce de théâtre le plus important est ce qui se passe pendant les entr'actes, on peut dire que les personnages de Proust n'acquièrent ce relief extraordinaire qui rend inoubliables et criants de ressemblance un Norpois ou un Charlus, que par l'étonnante opposition de leurs apparitions successives, espacées, inattendues, contradictoires. Swann, petit bourgeois de Combray, et Swann, membre du Jockey, familier de Twickenham ; Cottard, cuistre agaçant, et Cottard clinicien éminent ; jusqu'aux figures secondaires comme Rachel, entrevue d'abord en tant que « Rachel quand du Seigneur », puis identifiée à la maîtresse idolâtrée de Saint-Loup, tous les types sont présentés de la même manière paradoxale.

Proust use d'un pointillisme descriptif, procède par touches violentes, opposées, inégales, qui confèrent à sa peinture une force et une vérité singulières.

(5) *Le Temps retrouvé*, II, p. 29.

Quel est le vrai Cottard ? Le savant illustre ou l'amateur de calembours ineptes ? Cela équivaut à demander quelle est la vraie Albertine ? Quel est le vrai Proust ?

Questions qui, pour être résolues, exigeraient la préhension d'une personnalité solide, et non cette désagrégation en une poussière de personnalités disparates que provoque le moindre contact.

Ce procédé qu'il applique à ses personnages, le narrateur le réserve surtout pour lui-même. Dans ce halo très voulu, très travaillé, très étudié, qui n'a rien d'inconscient, dans ce flou savant et incertain, sans repères ni frontières, se meuvent les différents moi du personnage qui dit « je ». On le voit, à la même époque, vendre des meubles de famille, aller jouer aux Champs-Élysées sous la conduite et la surveillance de sa gouvernante, fréquenter les maisons de rendez-vous. Cette imprécision recherchée, jusque dans l'âge même du héros, accentue le caractère mouvant et insaisissable de sa psychologie, qui demeure néanmoins toujours vraisemblable, conservant en toute occasion quelque chose d'enfantin, une naturelle et déconcertante tendance aux larmes.

Dispersion (mais non dissolution) et multiplication du moi qui ne se satisfait pas d'une seule personnalité, même aux nombreuses facettes, qui fait que « je n'étais pas un seul homme, mais le

défilé heure par heure d'une armée compacte où il y avait selon le moment des passionnés, des indifférents, des jaloux, des jaloux dont pas un n'était jaloux de la même femme » (7). Il n'est pas un seul des personnages du *Temps perdu*, qui ne représente peu ou prou l'auteur lui-même.

Swann est peut-être Charles Haas, peut-être Charles Ephrussi, mais avant tout Proust dont il est la moitié juive, le narrateur en étant la moitié française. Charlus est sans doute Montesquiou (7), peut-être le baron Doasan, mais bien plus Proust dont il figure la désincarnation pathologique homosexuelle (8). Bergotte est peut-être

(6) *Albertine disparue*, I, p. 118.

(7) Proust s'était d'ailleurs tellement imprégné de l'esprit de Montesquiou, (il ne s'agit pas ici des imitations qu'il faisait dans les salons et dans lesquelles il excellait), avait à ce point assimilé sa façon de penser, qu'il est impossible de séparer la personnalité de Montesquiou de la sienne.

M. François Mauriac a pu écrire, après Jacques-Emile Blanche, que « ni la personne, ni l'œuvre de Proust n'auraient été sans Montesquiou, ce qu'elles furent ». (*Proust*, p. 60).

(8) Extraits du *Journal* de M. André Gide (27^e Cahier).

14 mai 1920 : « Passé avec Proust une heure de la soirée d'hier... Bien que dans la chambre où il me reçoit, l'on étouffe, il grelotte ; il vient de quitter une autre pièce beaucoup plus chaude où il était en nage ; il se plaint que sa vie ne soit plus qu'une lente agonie...

Loin de nier ou de cacher son uranisme, il l'expose et je pourrais presque dire : s'en targuer. Il dit n'avoir jamais aimé les femmes que spirituellement et n'avoir jamais connu l'amour qu'avec des hommes » etc, etc...

Mercredi (non daté) : « Nous n'avons, ce soir encore, guère parlé que d'uranisme ; il dit se reprocher cette « indécision » qui l'a fait, pour nourrir la partie hétéro-

Anatole France, peut-être Mallarmé, mais encore plus Proust dont il représente la partie littéraire et dont il partage la mort (9). La fille de cuisine même, à qui l'odeur des asperges causait de telles crises d'asthme, et la tante Léonie geignarde, ciaustrée dans sa chambre depuis de longues années, et dont la mort fit « triompher à la fois ceux qui prétendaient que son régime affaiblissant finirait par la tuer, et non moins les autres qui avaient toujours soutenu qu'elle souffrait d'une maladie non pas imaginaire mais organique, à l'évidence de laquelle les sceptiques se-

sexuelle de son livre, transposer « à l'ombre des jeunes filles » tout ce que ses souvenirs homosexuels lui proposaient de gracieux, de tendre et de charmant » etc... 1er octobre 1927 : « Proust, ce grand maître en dissimulation ». *Œuvres complètes d'André Gide N. R. F.* Tome X. p. 514 et p. 517 (cf. également p. 534). Tome XIV p. 367.

(9) « Un souvenir poignant, qui pour moi unira toujours les noms de Vaudoyer et de Marcel, est celui de la visite qu'ils firent ensemble aux Tuileries à l'exposition des maîtres hollandais.

Marcel, déjà très souffrant à cette époque, était obligé d'être entouré de beaucoup de soins avant de pouvoir sortir ; ce jour-là, en descendant son escalier, il avait été pris de graves malaises, de vertiges inquiétants, mais son désir de voir les tableaux de cette exposition, en particulier ceux de Ver Meer, était tel que mettant dans la balance d'un côté « le petit pan de mur si bien peint en jaune » et de l'autre sa vie qu'il sentait en jeu, il n'hésita pas.

De fait cette visite avec Vaudoyer fut une des plus grandes joies de son existence, mais il fut très malade en revenant et l'on retrouve dans la description de la mort de Bergotte beaucoup des angoisses qu'il éprouva à ce moment ». Dr Robert Proust. Préface au tome IV de la *Correspondance générale* de Marcel Proust.

raient bien obligés de se rendre quand elle y aurait succombé » (10), ont également des traits de Proust.

C'est pourquoi le petit jeu des « clefs » est si vain, et si décevantes les conclusions qu'on en tire. Derrière une quelconque fantaisie vestimentaire, une façon particulière de porter le monocle, un défaut de prononciation, c'est, en définitive, toujours un peu de Proust qu'on retrouve,

Cette multiplicité des moi jusqu'où ne va-t-elle pas ! « Il y avait quelques-uns de ces moi que je n'avais pas revus depuis assez longtemps. Par exemple (je n'avais pas songé que c'était le jour du coiffeur) le moi que j'étais quand je me faisais couper les cheveux. J'avais oublié ce moi-là, son arrivée fit éclater mes sanglots, comme à un enterrement, celle d'un vieux serviteur retraité qui a connu celle qui vient de mourir » (11).

Ici, Proust semble friser le ridicule. Mais cet exemple est particulièrement démonstratif. Il y a un moi qui se fait couper les cheveux, un moi qui va au théâtre, un autre qui écrit une lettre, un autre qui part en voyage.

Paradoxe ? Amplification d'un vieux thème usé et rabâché, que, comme tous les thèmes usés, chacun connaît et personne ne s'avise de déceler

(10) *Swann*, I, p. 221.

(11) *Albertine disparue*, II, p. 65.

dans la pratique quotidienne ? Cabotinage ?

Surtout, originairement, vision fractionnée d'un malade, d'un homme pour qui la vie n'est pas une ligne ininterrompue, mais une succession de points, de tirets, séparés par des blancs. Un homme pour qui la vie se résout en un chiffre, en un total d'épisodes indépendants. Une succession de crises d'asthme et les intervalles les séparant.

A chacune de ces crises correspond un moi précis. Et à chacune des rémissions un moi différent. Le moi contemporain des crises se décompose lui-même en plusieurs autres moi : le moi qui suffoque à l'odeur des vernis, et le moi qui éternue au parfum des roses, le moi des excitants du système nerveux central et le moi bourré de barbituriques. Ils sont innombrables.

Tous ont à leur origine, et servant de support à leurs sentiments, une sensation, le plus souvent olfactive : « Cet escalier détesté où je m'engageais toujours si tristement, exhalait une odeur de vernis qui avait en quelque sorte absorbé, fixé, cette sorte particulière de chagrin que je ressentais chaque soir et la rendait peut-être plus cruelle encore pour ma sensibilité parce que sous cette forme olfactive mon intelligence n'en pouvait plus prendre sa part. » L'odeur de vernis a une part déterminante dans l'installation de son chagrin : « Mon chagrin de monter dans ma chambre entrait en moi d'une façon infiniment

plus rapide, presque instantanée, à la fois insidieuse et brusque, par *l'inhalation*, — *beaucoup plus toxique que la pénétration morale*, — *de l'odeur de vernis particulière à cet escalier* » (12).

Pour l'asthmatique, la vie est synonyme de discontinuité. « Ma vie m'apparut — offrant une succession de périodes dans lesquelles, après un certain intervalle, rien de ce qui soutenait la précédente ne subsistait plus dans celle qui la suivait » (13).

Une boutade célèbre dit que l'on meurt de l'angine de poitrine soit au cours d'une crise, soit entre deux crises. Elle montre bien, et cela est parfaitement applicable aux asthmatiques, que la vie de ces malades est comme jalonnée de haltes, d'étapes, pareille à une palissade à claire-voie dont chacune des lattes constituanes contribue à former l'ensemble mais en demeure parfaitement détachable. « J'avais bien considéré toujours notre individu à un moment donné du temps comme un polypier ou l'œil, organisme indépendant bien qu'associé, si une poussière passe, cligne sans que l'intelligence le commande, bien plus où l'intestin, parasite enfoui, s'infecte sans que l'intelligence l'apprenne mais aussi et pareillement pour l'âme, dans la durée de la vie

(12) *Swann*, I, p. 45-46.

(13) *Albertine disparue*, II, p. 65.

comme une suite de moi juxtaposés mais distincts qui mourraient les uns après les autres ou même alterneraient entre eux comme ceux qui, à Combray, prenaient pour moi la place l'un de l'autre quand venait le soir » (14).

La vie heurtée, saccadée, de l'asthmatique, devait donc le conduire à cette multiplication du moi poussée à l'extrême. Nous disons bien multiplication et non dissociation, car Proust ne nie pas la personnalité. Chacun des moi successifs ne tire pas à hue et à dia, il est relié à celui qui le précède, et à celui qui le suit, il existe, profond, « un moi permanent qui se prolonge pendant la durée de notre vie » (15).

Ce moi permanent, extra-temporel, n'est appréhendé que lors de la résurrection totale du passé qui s'intègre au moment présent. Par quel processus ? Toujours le même, fondamental, par l'intervention de la mémoire involontaire. « La meilleure part de notre mémoire est hors de nous, dans un souffle pluvieux, dans l'odeur de renfermé d'une chambre ou dans l'odeur d'une première flambée, partout où nous retrouvons de nous-même ce que notre intelligence, n'en ayant pas l'emploi, avait dédaigné, la dernière réserve du passé, la meilleure, celle qui, quand toutes nos

(14) *Le temps retrouvé*, II, p. 112.

(15) *Albertine disparue*, II, p. 212.

larmes semblaient taries, sait nous faire pleurer encore. Hors de nous ? En nous pour mieux dire, mais dérobée à nos propres regards, dans un oubli plus ou moins prolongé. C'est grâce à cet oubli seul que nous pouvons de temps à autre retrouver l'être que nous fûmes, nous placer vis-à-vis des choses comme cet être l'était, souffrir à nouveau, parce que nous ne sommes plus nous, mais lui, et qu'il aimait ce qui nous est maintenant indifférent » (16).

La juxtaposition des divers moi, disparates et distincts, n'est donc pas incompatible avec une certaine continuité profonde. « Une chose que nous vîmes à une certaine époque, un livre que nous lûmes ne restent pas unis à jamais seulement à ce qu'il y avait autour de nous ; il le reste aussi fidèlement à ce que nous étions alors, il ne peut plus être repassé que par la sensibilité, par la personne que nous étions alors ; si je reprends même par la pensée, dans la bibliothèque, *François le Champi*, immédiatement en moi un enfant se lève qui prend ma place, qui seul a le droit de lire ce titre : *François le Champi*, et qui le lit comme il le lut alors, avec la même impression du temps qu'il faisait dans le jardin, les mêmes rêves qu'il formait alors sur les pays et sur la vie, la même angoisse du lendemain. Que je revoie

(16) *Jeunes Filles*, II, p. 60.

une chose d'un autre temps, c'est un autre jeune homme qui se lèvera. Et ma personne d'aujourd'hui n'est qu'une carrière abandonnée qui croit que tout ce qu'elle contient est pareil et monotone mais d'où chaque souvenir, comme un sculpteur de Grèce, tire des statues innombrables » (17).

Ces statues innombrables, ces moi différents, quelle est la raison de leur multiplicité ? D'abord, ainsi que nous l'avons indiqué, la multiplicité des crises échelonnées de l'asthmatique qui a pour conséquence une multiplication de ses moi.

Il en est deux autres, auxiliatrices :

L'hérédité de Proust, mi-française, mi-juive, lui fait découvrir d'un même problème des aspects différents. A côté du moi français du narrateur, existe un moi juif qui parlera par l'intermédiaire de Swann, juif assimilé et mondain, parfois par l'intermédiaire de Bloch, juif arriviste et gaffeur — en particulier pour tout ce qui a trait à l'Affaire Dreyfus. Proust, dreyfusard passionné et militant, s'astreint dans son livre à une attitude objective et désintéressée.

Proust est un inverti. Le héros du livre, celui qui dit « je » est un homme normal. Un camouflage était nécessaire qui, malgré quelques invraisemblances de détails (notamment durant le séjour d'Albertine), ne manque pas d'habileté. Il

(17) *Le Temps retrouvé*, II, p. 34.

est donc contraint de s'éparpiller en une multitude de personnages invertis. A Charlus, spécialement, va toute sa sollicitude. Lui si impitoyable pour ses personnages qu'il couvre de ridicule et de boue lorsque l'occasion s'en présente, et si elle ne se présente pas la faisant surgir, dont l'extrême sensibilité n'a d'égale que la complète insensibilité qu'il témoigne à leur égard, ne se départira pas envers Charlus d'une constante indulgence.

Par conséquent, multiplication du moi causée par son hérédité double, française et juive ; par sa tare sexuelle, que pédéraste honteux et lucide il considère comme une maladie infâmante qu'il est malséant et inesthétique d'exhiber. Attitude d'inculpé devant un tribunal virtuel, s'efforçant de rejeter le crime dont on l'accuse sur un autre personnage, un autre moi, qui n'aurait rien de commun avec lui : « Le moi coupable n'est pas le moi qui comparaît devant vous... » Défense puérile mais commode, qui lui permet d'esquiver le jugement, sinon de sa conscience, du moins des êtres qui lui sont chers.

Vingt ans sont nécessaires pour que devienne naturelle une semblable contenance. Dans *La confession d'une jeune fille* (18), l'héroïne se suicidait pour échapper aux regards de sa mère.

(18) *Les Plaisirs et les Jours*, p. 141.

Sans doute, Proust n'avait-il pas encore complètement entrevu la prodigieuse multiplicité de ses moi : celui qui se rase et celui qui fait des vers, celui qui aime Gilberte et celui qui n'aime plus Gilberte, celui qui aime la duchesse de Guermantes et celui qui n'aime pas la duchesse de Guermantes. Conception qui aboutit à la négation de toute responsabilité, au triomphe de l'impunité.

Enfin, et surtout, un asthmatique égrenant le chapelet d'une vie fragmentaire, parsemée d'arrêts et de reprises, juxtaposition de crises, qui conclut à une discontinuité apparente du moi, à une multiplicité de moi successifs.

Le résultat ? Utilisant ce procédé de peinture, ce moyen de faire vivre ses personnages, Proust atteint à un pouvoir d'évocation, à une puissance de suggestion inégalés, joue magistralement avec les ombres et les lumières, virtuose du contraste et de l'opposition.

Comme psychologue, il ne parvient pas à éviter dans l'introspection l'écueil de ce ton « câlin et larmoyant » qui lui est inhérent, dépourvu de toute virilité, de toute volonté, poussière de sensations, conglomérat de moi épars, changeants, assemblage incertain — vrai peut-être, mais passablement déplaisant.

CHAPITRE V

LES INTERMITTENCES DU CŒUR

« Cette âme humaine dont une des lois, fortifiée par les afflux inopinés de souvenirs différents, est l'intermittence » (1), écrit Proust. Constatation qui, en vérité, n'est que le corollaire de ses deux thèmes favoris : la mémoire involontaire et la multiplicité du moi.

Le moi profond, permanent, que recouvre la juxtaposition des divers moi successifs, différents, contradictoires parfois, n'affleure à la surface qu'en des occasions bien déterminées, imprévisibles, qui ne dépendent pas de notre volonté. Elles sont régies par la mémoire involontaire qui seule a le privilège de ressusciter le passé dans sa fraîcheur primitive, d'annihiler notre personnalité actuelle pour lui substituer

(1) *Jeunes filles*, I, p. 227.

notre personnalité ancienne, qui, sans cette circonstance fortuite, serait demeurée inaccessible, semblerait à jamais disparue. « C'est peine perdue que nous cherchions à l'invoquer (notre passé), tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas » (2).

Aucune règle, aucun rythme préétabli ne préside à ces résurrections du passé qui se font, en dehors de toute intervention de l'intelligence, d'une façon irrégulière, accidentelle, *intermittente*.

Elles ont pour conséquence d'installer dans le moment présent, inattendus, des états d'âme anciens, douleur, chagrin, amour, jalousie, qui s'imposent avec une force extrême, irrationnelle, durent un certain temps, puis s'évanouissent comme ils sont venus, quitte à reparaître un jour, au cas où ils seraient sollicités par une nouvelle identité.

A la discontinuité du moi correspond l'intermittence de nos sentiments.

Poussée à l'extrême, cette psychologie avoisine

(2) *Swann*, I, p. 69.

singulièrement l'incohérence. M. Swann, le père, en est l'exemple outré : « Homme excellent mais singulier, chez qui, paraît-il, un rien suffisait parfois pour interrompre les élans du cœur, changer le cours de la pensée. J'entendais plusieurs fois par an mon grand-père raconter à table des anecdotes toujours les mêmes sur l'attitude qu'avait eue M. Swann le père, à la mort de sa femme qu'il avait veillée jour et nuit. Mon grand-père qui ne l'avait pas vu depuis longtemps, était accouru auprès de lui dans la propriété que les Swann possédaient aux environs de Combray, et avait réussi, pour qu'il n'assistât pas à la mise en bière, à lui faire quitter un moment, tout en pleurs, la chambre mortuaire. Ils firent quelques pas dans le parc où il y avait un peu de soleil. Tout d'un coup, M. Swann, prenant mon grand-père par le bras, s'était écrié : « Ah ! mon vieil ami, quel bonheur de se promener ensemble par ce beau temps. Vous ne trouvez pas ça joli tous ces arbres, ces aubépines et mon étang dont vous ne m'avez jamais félicité ? Vous avez l'air comme un bonnet de nuit. Sentez-vous ce petit vent ? Ah ! on a beau dire, la vie a du bon tout de même, mon cher Amédée ! » Brusquement, le souvenir de sa femme morte lui revint, et trouvant sans doute trop compliqué de chercher comment il avait pu à un pareil moment se laisser aller à un mouvement de joie, il se contenta, par

un geste qui lui était familier chaque fois qu'une question ardue se présentait à son esprit, de passer la main sur son front, d'essuyer ses yeux et les verres de son lorgnon. Il ne put pourtant pas se consoler de la mort de sa femme, mais pendant les deux années qu'il lui survécut, il disait à mon grand-père : « C'est drôle, je pense très souvent à ma pauvre femme, mais je ne peux y penser beaucoup à la fois » (3).

C'est la seule apparition que fait M. Swann, le père, dans le *Temps perdu*. Elle annonce, d'une façon presque caricaturale, dès le tout début de l'œuvre, ce que sera le comportement habituel du narrateur. Si l'attitude de M. Swann semble risible, c'est que ces « riens » capables de modifier le cours de sa pensée sont si insignifiants, qu'un quelconque état d'âme ne peut être installé pour une durée suffisamment étendue sans qu'on le voie chassé par un état différent que sollicita un autre rien aussi infime que le premier, et qui, à son tour, sera balayé tout aussitôt dans des conditions identiques. En un mot, si le processus est le même, le rythme en est considérablement précipité, ce qui, en psychologie comme au cinéma, provoque le rire.

Ralenti, il donne un aperçu exact des lois qui régissent la vie du narrateur et de ses principaux

(3) *Swann*, I, p. 27.

personnages — de Swann et Charlus principalement qui le « doublent » sur des plans différents : « La zone de tristesse où je venais d'entrer était aussi distincte de la zone où je m'élançais avec joie il y avait un moment encore, que dans certains ciels, une bande rose est séparée comme par une ligne d'une bande verte ou d'une bande noire » (4). Il apprend, très jeune, à distinguer « ces états qui se succèdent en moi, pendant certaines périodes, et vont jusqu'à se partager chaque journée, l'un revenant chasser l'autre, avec la ponctualité de la fièvre, contigus, mais si extérieurs l'un à l'autre, si dépourvus de moyens de communication entre eux, que je ne puis plus comprendre, plus même me représenter dans l'un, ce que j'ai désiré, ou redouté, ou accompli dans l'autre » (5).

L'alternance de ces états successifs, les « orientations alternatives » de la « boussole intérieure » (6) caractérisent les agissements de Proust en toute circonstance. C'est dans l'épisode du second séjour au Grand-Hôtel de Balbec, où il ressent pour la première fois le chagrin causé par la mort de sa grand'mère, que cette attitude apparaît à l'état pur. Le chapitre même des *Intermittences du cœur* lui est consacré. Nous avons

(4) *Swann*, I, p. 262.

(5) *Swann*, I, p. 263.

(6) *Jeunes filles*, I, p. 219.

d'ailleurs ici un nouvel exemple de la multiplication de la personnalité chère à Proust qui décrit sa mère sous deux incarnations différentes : sa mère et sa grand'mère qui, en réalité, sont la même personne.

A la mort de sa grand'mère, et après cette mort, le narrateur n'a éprouvé aucune douleur véritable. Il revient à Balbec où il avait déjà fait un séjour en sa compagnie quelques années auparavant. Ne pensant aucunement à elle, le soir de son arrivée, il veut se déshabiller, et soudain : « Bouleversement de toute ma personne. Dès la première nuit, comme je souffrais d'une crise de fatigue cardiaque, tâchant de dompter ma souffrance, je me baissai avec lenteur et prudence pour me déchausser. Mais à peine eus-je touché le premier bouton de ma bottine, ma poitrine s'enfla, remplie d'une présence inconnue, divine, des sanglots me secouèrent, des larmes ruissellèrent de mes yeux. L'être qui venait à mon secours, qui me sauvait de la sécheresse de l'âme, c'était celui qui, plusieurs années auparavant, dans un moment de détresse et de solitude identiques, dans un moment où je n'avais plus rien de moi, était entré, et qui m'avait rendu à moi-même, car il était moi et plus que moi (le contenant qui est plus que le contenu et me l'apportait). Je venais d'apercevoir, dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, le visage tendre, précoc-

cupé et déçu de ma grand'mère, telle qu'elle avait été ce premier soir d'arrivée, le visage de ma grand'mère non pas de celle que je m'étais étonné et reproché de si peu regretter et qui n'avait d'elle que le nom, mais de ma grand'mère véritable dont, pour la première fois depuis les Champs-Élysées où elle avait eu son attaque, je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante » (7).

Que s'est-il passé ? Ce geste qu'il esquisse pour se déchausser, lors de son premier séjour à Balbec, au cours duquel il avait été également en proie à une crise, c'est sa grand'mère qui le fit pour lui. La répétition de ce geste fait renaître l'instant ancien, de la même façon que le goût de la madeleine trempée dans le thé ressuscita Combray et son enfance, que l'« odeur spéciale des savons trop parfumés du Grand-Hôtel — laquelle semblant appartenir à la fois au moment présent et au séjour passé, flottait entre eux comme le charme réel d'une vie particulière où l'on ne rentre que pour changer de cravates » (8).

Donc, grâce à l'intervention accidentelle de la mémoire involontaire, « ce n'était qu'à l'instant, plus d'une année après son enterrement, à cause de cet anachronisme qui empêche si souvent le

(7) *Sodome*, II, 1, p. 176.

(8) *Ibid.*, p. 188.

calendrier des faits de coïncider avec celui des sentiments, — que je venais d'apprendre qu'elle était morte » (9).

Tous les efforts qu'il avait faits jusqu'ici pour se souvenir du vrai visage de sa grand'mère étaient demeurés vains, « parce que dans ma légèreté, mon amour du plaisir, mon accoutumance à la voir malade, je ne contenais en moi, qu'à l'état virtuel, le souvenir de ce qu'elle avait été » (10).

Ainsi, ce qui pouvait passer pour de la sécheresse d'âme n'était, en réalité, que le résultat du refoulement de ses joies et de ses douleurs passées par des souvenirs d'ordre différent. Il suffit que soit ressaisi le cadre des sensations où elles sont conservées pour qu'elles aient, à leur tour, le pouvoir « d'installer seul en nous; le moi qui les vécut. Or, comme celui que je venais subitement de redevenir n'avait pas existé depuis ce soir lointain où ma grand'mère m'avait déshabillé à mon arrivée à Balbec, ce fut tout naturellement, non pas après la journée actuelle que ce moi ignorait, mais — comme s'il y avait dans le temps des séries différentes et parallèles — sans solution de continuité, tout de suite après le premier soir d'autrefois, que j'adhérai à la minute où ma

(9) *Ibid.*, p. 177.

(10) *Ibid.*, p. 177.

grand'mère s'était penchée vers moi. Le moi que j'étais alors et qui avait disparu si longtemps, était de nouveau si près de moi qu'il me semblait encore entendre les paroles qui avaient immédiatement précédé et qui n'étaient pourtant plus qu'un songe, comme un homme mal éveillé croit percevoir tout près de lui les bruits de son rêve qui s'enfuit » (11).

Tel est le grand thème des intermittences du cœur. Pour user d'un mot que Proust affectionne, l'âme est un kaléidoscope qui montre des images différentes d'après le souvenir qui le sollicite, le tour qu'on lui fait faire suivant une cadence dont le hasard est seul maître. « *Aux troubles de la mémoire sont liées les intermittences du cœur* » (12).

La vie intérieure, discontinue, voit, inopinément, son cours interrompu, modifié, dirigé dans une direction opposée par certaines circonstances. Ces circonstances quelles sont-elles ? Toutes celles que nous avons eu l'occasion de citer lors de l'étude de la mémoire involontaire : la perception d'odeurs, de saveurs, de bruits, de gestes, qui font revivre un instant ancien associé à cette odeur, à cette saveur, à ce bruit, à ce geste, et ramènent, impératif, l'état d'âme d'antan qui

(11) *Ibid.*, p. 178.

(12) *Ibid.*, p. 178.

prend la place de l'état actuel. N'étant sous la dépendance que du seul hasard, aucune loi ne commande à leur apparition, elles ne sont susceptibles d'aucune orientation, échappent à tout contrôle. Elles auraient pu ne jamais se produire : « Il y a beaucoup de hasard en tout ceci, et un second hasard, celui de notre mort, souvent ne nous permet pas d'attendre longtemps les faveurs du premier. Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues, l'enchantement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous » (13). En l'occurrence, l'objet qui garde captive l'âme de la grand'mère est un bouton de bottine.

Il convient, toutefois, à côté des intermittences du cœur, de faire une place aux intermittences du caractère qui pourraient prêter à confusion avec elles. Celles-ci se manifestent surtout chez les sujets à tempérament féminin, chez M. de

(13) *Swann*, I, p. 68.

Charlus en particulier, M. de Charlus qui, sans transition, passe d'un extrême à l'autre. Il ne fait que traduire l'instabilité, la versatilité bien connue des homosexuels (14). Chez lui tout est intermittent : sa bonté, sa générosité, sa politesse, sa violence, son insolence, ses fureurs de langage, ses exclusions, son désir de plaire, ses intentions de nuire, sa sincérité, sa dissimulation.

« On ne peut imaginer combien, d'une façon plus générale, M. de Charlus pouvait être insupportable, tâtilon, et même, lui si fin, bête dans

(14) Bien que ces pages n'aient pas pour objet l'étude du caractère de Proust (même vu à travers son œuvre) mais celle des grands thèmes du *Temps Perdu*, il n'est pas sans intérêt de signaler qu'un des rapports (celui de M. Etienne Bernard) présentés au Congrès international de l'Asthme qui s'est tenu au Mont-Dore en juin 1932, notait à propos du « Psychisme des asthmatiques » leur « caractère instable », les décrivait « impatients, inquiets, anxieux, irritables, affectés de phobies diverses », et déclarait qu'une « étude des sentiments refoulés mériterait d'être tentée chez les asthmatiques ». Les termes employés ici sont presque identiques à ceux dont use KRAFFT-EBING dans sa description des homosexuels. Ce rapprochement méritait d'être fait.

Ajoutons que le Dr. Julius Naber dans un article intitulé « L'asthme essentiel et sa guérison durable par la psychothérapie » (*Zentralblatt für innere Medizin*, 2 janvier-9 janvier 1943) déclare que l'origine de l'asthme est toujours une cause psychique. L'élément vagosympathique ne serait qu'un chaînon intermédiaire. Il montre, entre autres observations, que l'asthme disparaît chez les militaires affectés à un poste qui convient à leurs aptitudes. (Rappelons que malgré son état de santé, Proust a pu accomplir une année de volontariat pendant laquelle il semble s'être remarquablement porté).

L'auteur aurait obtenu de très nombreux succès par la psychothérapie sous forme psychanalytique.

toutes les occasions où entraînent en jeu les défauts de son caractère. On peut dire en effet que ceux-ci sont comme une *maladie intermittente* de l'esprit. Qui n'a remarqué le fait sur des femmes et même sur des hommes, doués d'intelligence remarquable, mais affligés de nervosité, quand ils sont heureux, calmes, satisfaits de leur entourage, ils font admirer leurs dons précieux, c'est à la lettre la vérité qui parle par leur bouche. Une migraine, une petite pique d'amour-propre suffit à tout changer. La lumineuse intelligence, brusque, convulsive et rétrécie ne reflète plus qu'un moi irrité, soupçonneux, coquet, faisant tout ce qu'il faut pour déplaire » (15).

Ces intermittences doivent être séparées de celles que nous avons décrites à propos du souvenir de la grand'mère morte. Ce n'est pas que la cause provocatrice de la perturbation soit d'une autre sorte (migraine, étouffement ou une quelconque incidence), mais pour cette raison que dans les intermittences du caractère il s'agit d'un processus mécanique, absolument stérile. Dans le premier cas au contraire, il se produit un véritable travail de spiritualisation du réel, une récréation de la réalité par l'esprit : « Cette réalité n'existe pas pour nous tant qu'elle n'a pas été recrée par notre pensée (sans cela les hommes

(15) *Sodome*, II, 3, p. 182.

qui ont été mêlés à un combat gigantesque seraient tous de grands poètes épiques) » (16). C'est la seule différence. Elle est considérable. Elle distingue les intermittences du cœur de l'artiste des simples sautes d'humeur des natures efféminées, bien qu'elles soient confondues à leur origine dans le même individu, mais Proust les dissocie par une subtile autodissection. Toutes les grandes passions du *Temps perdu* se déroulent suivant le même mode intermittent qui trouve son plein épanouissement dans les quatre volumes de *La Prisonnière* et d'*Albertine disparue* (à notre sens, les moins heureux du cycle, peut-être parce que Proust ne put les revoir avant sa mort) : intermittence de l'amour, de la jalousie, qui « *est de ces maladies intermittentes, dont la cause est capricieuse, impérative, toujours identique chez le même malade, parfois entièrement différente chez un autre. Il y a des asthmatiques* qui ne calment leur crise qu'en ouvrant les fenêtres, en respirant le grand vent, un air pur sur les hauteurs, d'autres en se réfugiant au centre de la ville, dans une chambre enfumée. *Il n'est guère de jaloux* dont la jalousie n'admette certaines dérogations. Tel consent à être trompé pourvu qu'on le lui disc, tel autre pourvu qu'on le lui cache, en quoi l'un n'est guère moins absurde que l'autre, puis-

(16) *Sodome*, II, 1, p. 177.

que si le second est plus véritablement trompé en ce qu'on lui dissimule la vérité, le premier réclame, en cette vérité, l'aliment, l'extension, le renouvellement de ses souffrances » (17), intermittence de l'oubli, « *cette grande force intermittente*, qui allait lutter en moi contre la douleur, contre l'amour et finirait par en avoir raison » (18) ; thèmes amplifiés, aux plus larges révolutions, de l'aventure de Swann et d'Odette qui préfigurait celles du narrateur.

Donc, en fait, il est nécessaire de considérer d'une part les intermittences du caractère des personnages, leur instabilité, leurs changements, leurs sautes d'humeur, mécanisme stérile et inconscient ; et d'autre part, les intermittences du cœur qui ont un même point de départ involontaire, mais un développement conscient, appliqué, visant à une recreation spirituelle du passé. Autre exemple de la multiplication des moi proustiens.

Ces deux intermittences ont des explications différentes. La première, versatile et cyclothymique, qui triomphe chez M. de Charlus, a pour origine le côté féminin de la nature de Proust. Elle dépasse le cadre limité de cette étude.

L'autre, traduisant surtout les réactions du nar-

(17) *Prisonnière*, I, p. 37.

(18) *Albertine*, I, p. 53.

rateur, de Swann, intermittence psychologique, trouve tout naturellement sa place, sans que nous ayons longuement à nous étendre à ce sujet, dans ce que nous avons dit du comportement de l'asthmatique.

L'asthme est le type même des maladies se développant d'une façon intermittente.

La vie de l'asthmatique s'écoule, discontinue, formée d'une succession de crises séparées par des rémissions. A chacune des crises correspond un moi différent. Pris individuellement, ces moi passés sont étouffés, refoulés par le moi actuel.

Voilà le capital dont dispose l'asthmatique, le bilan de ses richesses. « A n'importe quel moment que nous la considérions, notre âme totale n'a qu'une valeur presque fictive, malgré le nombreux bilan de ses richesses, car tantôt les unes, tantôt les autres, sont indisponibles » (19).

Pour qu'une partie de ces richesses redevienne disponible, seule est efficace l'intervention de la mémoire involontaire, mécanisme idéalement approprié à l'asthmatique allergique, sensibilisé organiquement à une multitude d'allergènes. L'identité de la sensation actuelle et de la sensation ancienne contemporaine d'un moi disparu, chasse le moi actuel, installe le moi ancien dont l'état d'âme correspondant annihile l'état pré-

(19) *Sodome* II, 1, p. 178.

sent : geste de déboutonner une bottine dans des circonstances analogues, de se laver les mains avec un certain savon trop parfumé.

Et recommencera l'irrégulière alternance des sentiments, des joies et des douleurs, de l'oubli et du souvenir, de l'anxiété et de la quiétude. A la merci de la « petite phrase » d'une sonate, d'un parfum, d'une saveur, d'un geste familier, d'une perturbation atmosphérique, de tous ces « riens » qui, chez un sujet non sensibilisé à ces riens, dans le passé duquel ces riens n'ont pas laissé d'empreinte, ne provoque... rien, et chez le sensibilisé, la crise — d'asthme ou de jalousie.

CHAPITRE VI

LE TEMPS

A la recherche du Temps perdu ! Ce titre a donné lieu à de nombreux contre-sens. En fait, le Temps en question est celui que l'auteur, par paresse, mauvais état de santé, ou pour d'autres raisons, n'a pas consacré à la littérature, remettant toujours au lendemain l'œuvre à entreprendre. Et cette œuvre est précisément consacrée à la reconstitution aussi exacte que possible de ce Temps perdu.

L'opposition entre la masse compacte des années écoulées, accumulées sous ses pas, le supportant sur leur sommet vertigineux, se déplaçant avec chacun de ses mouvements, et les quelques nuits qui restent à l'écrivain pour édifier cet ouvrage gigantesque que la mort est toujours susceptible d'interrompre inopinément, rend singulièrement émouvante cette reconstitution. Une

course contre le Temps, la « course contre la montre » des coureurs cyclistes.

« C'était autre chose que les adieux d'un mourant à sa femme, que j'avais à écrire, de plus long et à plus d'une personne. Long à écrire. Le jour tout au plus pourrais-je essayer de dormir. Si je travaillais, ce ne serait que la nuit. Mais il me faudrait beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être mille. Et je vivrais dans l'anxiété de ne pas savoir si le Maître de ma destinée, moins indulgent que le sultan de Sheriar, le matin quand j'interrompais mon récit, voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir » (1).

Dans la minute qui précède sa mort l'homme revoit son passé. Proust, commençant la première phrase de son livre, sait que les jours qui lui restent départis sont comptés.

Le temps « perdu », qu'il croyait perdu pour l'art, s'il décide de le revivre, ce n'est pas pour écrire des mémoires, raconter des événements auxquels il aurait été mêlé. Son but est de préciser, d'approfondir, quelques-unes des vérités qu'il n'avait fait qu'entrevoir, voilées, et qui maintenant s'imposent à lui, font du Temps perdu le Temps retrouvé, la branche à laquelle se raccroche le naufragé.

(1) *Le Temps Retrouvé*, II, p. 254.

Capital, le rôle du Temps est double : Temps passé, perdu, qu'il s'agit de retrouver ; Temps à venir qu'il faut pouvoir vivre jusqu'à ce que l'œuvre soit achevée. Le Temps lui a « donné à la fois l'idée de mon œuvre et la crainte de ne pouvoir la réaliser » (2).

Le véritable héros de *Swann*, ce n'est pas l'auteur, mais le Temps.

Tout l'effort de Proust a consisté à reproduire scrupuleusement ce qui semblait intraduisible, à saisir l'insaisissable, à mettre en évidence la forme du Temps qui nous reste habituellement invisible. Elle ne s'était matérialisée jusqu'à présent que pour Peau d'Ane dans sa robe couleur du Temps, mais les Fées, il est vrai, s'en étaient mêlées.

Le Temps est pour lui la quatrième dimension (3). Comme il y a une géométrie plane et une géométrie dans l'espace, Proust construit « une psychologie dans le temps, où les calculs d'une psychologie plane ne seraient plus exacts » (4).

(2) *Ibid.*, p. 256.

(3) cf. *Swann*, I, p. 92.

(4) *Albertine disparue*, I, p. 224.

Citons également ce passage de l'interview du *Temps* : « De jeunes écrivains, avec qui je suis d'ailleurs en sympathie, préconisent au contraire une action brève avec peu de personnages. Ce n'est pas ma conception du roman. Comment vous dire cela ? Vous savez qu'il y a une géométrie plane et une géométrie dans l'espace. Eh bien, pour moi, le roman ce n'est seulement de la psychologie plane, mais de la psychologie dans le temps ». Ces déclara-

Kant avait décrit le double prisme déformant de l'espace et du temps qui nous sépare du nou-mène. Proust dénonce « la perspective déformante du Temps » (5), et essaye à travers ces déformations de retrouver sensations et personnes sous leur aspect primitif, s'attachant à dissiper la réfraction qu'elles ont subie.

Son œuvre modestement, timidement, il la présente comme un instrument d'optique destiné à faciliter les explorations du lecteur. « L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même » (6).

Cette comparaison optique lui tient à cœur. Il l'emploie à nouveau : « Ils (les lecteurs) ne seraient pas, comme je l'ai déjà montré, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray, mon livre grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes » (7).

tions faites en 1913 avant la parution de *Du côté de chez Swann*, retrouvées presque identiques dans *Albertine disparue* publiée en 1925, après sa mort, montrent la rigueur de la ligne de conduite suivie par Proust, et son strict souci de composition.

(5) *Le Temps Retrouvé*, II, p. 90.

(6) *Ibid.*, p. 70.

(7) *Ibid.*, p. 240.

Que n'a-t-on dit de la vision microscopique de Proust ! Une étude sur Proust se devait de parler de son merveilleux art du détail, de sa minutie, de sa méticulosité. Les critiques les plus sagaces y ont rarement échappé. La formule, imagée, variait seule : « bactériologie psychologique » (8), « ingénieuses histologies » (9)... Or, aucune appréciation n'est plus fausse. Rien n'irritait davantage Proust que ces éloges. Il écrivait à Louis de Robert : « Vous me parlez de mon art minutieux du détail, de l'imperceptible, etc. Ce que je fais, je l'ignore, mais je sais ce que je veux faire ; or, j'omets (sauf dans les parties que je n'aime pas) tout détail, tout fait, je ne m'attache qu'à ce qui me semble (d'après un sens analogue à celui des pigeons-voyageurs ; je vous dirai cela mieux un jour où je souffrirai moins) déceler quelque loi générale. »

En réalité, le prétendu microscope est un *télescope*.

Proust le dit très nettement : « Bientôt je pus montrer quelques esquisses. Personne n'y comprit rien. Même ceux qui furent favorables à ma perception des vérités que je voulais ensuite graver dans le temple, me félicitèrent de les avoir décou-

(8) Gaston de Pawlowski. Du côté de chez Swann. *Comœdia*, 11 juin 1914.

(9) Léon Daudet. Médecins et Hommes de Lettres *L'Action Française*, 24 février 1927.

vertes au « microscope » quand je m'étais au contraire servi d'un télescope pour apercevoir des choses très petites en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance et qui étaient chacune un monde. Là où je cherchais les grandes lois, on m'appelait fouilleur de détails » (10).

Oui, c'est bien un télescope dont il use pour traverser et étudier les étendues réfractantes du Temps. Nul mieux que lui n'a su avec un art quasi diabolique, rendre perceptible cette essence fluide, impalpable du Temps, noter sa densité dans la solitude et dans l'attente, l'épaississant ou la clarifiant suivant son humeur et ses sentiments. « Il y a des jours montueux et malaisés qu'on met un temps infini à gravir et des jours en pente qui se laissent descendre à fond de train en chantant » (11).

Les rêves auxquels une si grande partie de son œuvre est consacrée, par le « jeu formidable » qu'ils font avec le Temps le fascinent. « N'avais-

(10) *Le Temps Retrouvé*, II, p. 251.

On retrouve la même comparaison dans une lettre à M. Camille Vettard :

« L'image (très imparfaite) qui me paraît la meilleure pour faire comprendre ce qu'est ce sens spécial c'est peut-être celle d'un télescope qui serait braqué sur le temps, car le télescope fait apparaître des étoiles qui sont invisibles à l'œil nu, et j'ai tâché de faire apparaître à la conscience des phénomènes inconscients qui, complètement oubliés, sont quelquefois situés très loin dans le passé. »

(11) *Swann*, II, p. 249.

je pas vu souvent en une nuit, en une minute d'une nuit, des temps bien lointains, relégués à ces distances énormes où nous ne pouvons presque plus rien distinguer des sentiments que nous y éprouvions, fondre à toute vitesse sur nous, nous aveuglant de leur clarté, comme s'ils avaient été des avions géants au lieu des pâles étoiles que nous croyions, nous faire ravoïr tout ce qu'ils avaient contenu pour nous, nous donner l'émotion, le choc, la clarté de leur voisinage immédiat, qui ont repris une fois qu'on est réveillé la distance qu'ils avaient miraculeusement franchie jusqu'à nous faire croire, à tort d'ailleurs, qu'ils étaient un des modes pour retrouver le Temps perdu » (12).

Malade, menant de longues années cette vie inversée, dormant ou plutôt somnolant le jour, veillant la nuit, dans la constante pénombre de sa chambre où jamais ne pénètre la clarté du soleil, alternant brutalement des doses massives d'hypnotiques et d'excitants du système nerveux central, jonglant inconsidérément avec le véronal et la caféine, il crée ces états incertains où le rêve ne se distingue guère de la réalité, tels ces marines d'Elstir où aucune ligne ne marque la démarcation entre l'océan et le ciel, pratique de fantas-

(12) *Le Temps Retrouvé*, II, p. 71.

tiques variations sur la mesure extensible du Temps, abolissant les étalons en usage.

L'action destructrice du Temps reste sa préoccupation de tous les instants, elle qui peut interrompre du jour au lendemain une vie qui aurait dû être tout entière par l'art occupée, et ne l'a pas été. La mort est là, qui le guette, et son œuvre n'est pas entreprise.

Proust, chez lequel tout sentiment religieux est absent, ne se sépare pas de l'idée de la mort. Jamais elle ne le quitte, ombrant chacune de ses joies. « Cette idée de la mort s'installa définitivement en moi comme fait un amour. Non que j'aimasse la mort, je la détestais. Mais après y avoir songé sans doute de temps en temps comme à une femme qu'on n'aime pas encore, maintenant sa pensée adhéraît à la plus profonde couche de mon cerveau si complètement, que je ne pouvais m'occuper d'une chose sans que cette chose traversât d'abord l'idée de la mort et même si je ne m'occupais de rien et restais dans un repos complet, l'idée de la mort me tenait compagnie aussi incessante que l'idée du moi » (13).

Lui est-il impossible de se délivrer de cette emprise obsédante, d'échapper à la force dévorante du Temps qui use et grignote les rocs les plus solides ?

(13) *Ibid.* p. 253.

Il existe certaines circonstances qui lui procurent une joie extraordinaire, une félicité incomparable. Nous avons souligné à plusieurs reprises l'importance essentielle de la mémoire involontaire qui forme l'ossature même de l'œuvre proustienne. Nous avons montré que ce processus — identité d'une sensation ancienne et d'une sensation actuelle séparées par un certain temps — procède directement de l'asthme allergique — identité d'une même substance agissant après un certain intervalle de temps sur un organisme sensibilisé par un premier contact avec l'antigène.

La raison de cette exaltation extrême dans laquelle elle plonge Proust nous est maintenant révélée. C'est que le malade, perpétuellement obsédé par l'idée du Temps écoulé, perdu, celle de la mort imminente, qui se sent comme écrasé entre ces forces qui se rapprochent et vont le broyer, dans ce cas, et dans ce cas seul, est délivré de sa hantise.

Quel est ce pouvoir magique d'une saveur, d'un parfum, d'un son ? D'où vient qu'une madeleine trempée dans du thé, une cuiller heurtant une assiette, ont cette action souveraine ?

« Cette cause (de la félicité), je la devinais en comparant entre elles ces diverses impressions bienheureuses et qui avaient entre elles ceci de commun que je les éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné où le

bruit de la cuiller sur l'assiette, l'inégalité des daïles, le goût de la madeleine allaient jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais (14) ; au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel, un être qui n'apparaissait que quand par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire *en dehors du temps*. *Cela expliquait que mes inquiétudes au sujet de la mort eussent cessé* au moment où j'avais reconnu, inconsciemment, le goût de la petite madeleine puisqu'à ce moment-là l'être que j'avais été était un être extra-temporel, par conséquent insoucieux des vicissitudes de l'avenir » (15).

Ainsi ces sensations identiques, par delà les années, dissipent les angoisses quotidiennes, créent un être nouveau qui, seul, « avait le pouvoir de me faire retrouver les jours anciens, le

(14) La mémoire involontaire de Proust, sensitive et affective, peut être rapprochée dans une certaine mesure de la mémoire *autistique* que M. Jean Delay définit comme étant la mémoire des rêves et des délires dans lesquels « revivent des scènes du passé mais ce passé n'est pas reconnu comme tel, il est pris pour le présent ». (*Les dissolutions de la mémoire*, p. 34).

(15) *Le Temps Retrouvé*, II, p. 14.

Temps perdu, devant quoi les efforts de ma mémoire et de mon intelligence échouaient toujours » (16).

Grâce à cet « expédient merveilleux de la nature », qui fait miroiter une sensation à la fois dans le passé et dans le présent, pour la première fois, il a appréhendé « *un peu de temps à l'état pur* » (17).

Echappant au Temps, il n'a plus rien à redouter de son emprise, se rit de ses attaques : « Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps. Et celui-là on comprend qu'il soit confiant dans sa joie, même si le simple goût d'une madeleine ne semble pas contenir logiquement les raisons de cette joie, *on comprend que le mot de mort n'ait pas de sens pour lui ; situé hors du temps, que pourrait-il craindre de l'avenir ?* » (18).

Le sensibilisé, l'allergique, l'asthmatique qu'est Proust, par un mécanisme rigoureusement superposable à celui de l'anaphylaxie, par la vertu d'une madeleine trempée dans du thé, d'un bruit métallique, de pavés inégaux, de sensations appartenant à la fois au passé et au présent, communes à l'endroit où il se trouve actuellement et

(16) *Ibid.*, p. 14.

(17) *Ibid.*, p. 15.

(18) *Ibid.*, p. 16.

à un autre endroit (chambre de la tante Léonie, wagon de chemin de fer, baptistère de Saint-Marc), trouve sa félicité la plus pure en se dérobant à l'action du Temps, à l'idée de la mort, en devenant proprement *extra-temporel*.

Nous pouvons préciser ce que nous disions au début de cette étude sur le caractère de sa félicité : la joie qui envahit Proust lors de ces résurrections du passé, quand il goûte « des fragments d'existence soustraits au temps » (19) est bien la joie du malade trouvant plus qu'un remède à son mal, un moyen de le supprimer. Son état dans ces conjonctures qui le placent hors du Temps, n'est pas sans analogie avec celui des toxicomanes qui, sous l'influence de la drogue, échappent à la réalité ambiante. Sa réaction « dans l'étourdissement d'une incertitude pareille à celle qu'on éprouve parfois devant une vision ineffable, au moment de s'endormir », n'est guère moins intense : « J'étais resté en extase sur le pavé inégal comme devant la tasse de thé, cherchant à maintenir aux moments où ils apparaissaient, à faire réapparaître dès qu'ils m'avaient échappé, ce Combray, ce Venise, ce Balbec envahissants et refoulés qui s'élevaient pour m'abandonner ensuite au sein de ces lieux nouveaux mais perméables pour le passé. Et si le lieu actuel n'avait pas

(19) *Ibid.*, p. 19.

été aussitôt vainqueur, je crois que j'aurais perdu connaissance » (20).

Le seul moyen pour Proust de retrouver le Temps perdu, est de se mettre en dehors du Temps, et il n'y parvient, involontairement, que dans ces minutes exceptionnelles où un processus dérivé du processus allergique générateur de son asthme, le plonge dans une félicité inégalée, causée par la superposition de deux sensations identiques que sépare une certaine épaisseur de Temps, qui semblait à jamais perdu, et qui est à ce moment enfin retrouvé.

(20) *Ibid.*, p. 19.

CHAPITRE VII

L'ŒUVRE D'ART

Une des critiques les plus fréquemment adressées aux livres de Proust est l'insignifiance des sujets traités. « Un peuple d'oisifs et de larbins », a dit dédaigneusement Paul Claudel (1). Et le fait est que si l'on essayait de résumer l'intrigue des seize volumes du *Temps perdu*, cela se réduirait à bien peu de chose (2). A combien d'attaques

(1) « Une heure avec Paul Claudel » (Frédéric Lefèvre). *Nouvelles littéraires*, 13 juin 1925.

(2) Parlant des vaudevilles du Palais-Royal « où la péri-pétie, l'imbroglia sont tout, mais où les personnages sont aussi abstraits que A ou B dans une équation », M. Jacques Boulenger (*Je Suis Partout*, 7 janvier 1944), constate que « ces vaudevilles sont contemporains d'A la recherche du Temps perdu de Marcel Proust où l'imbroglia est nul et où les caractères sont tout ».

C'est parfaitement exact pour l'ensemble de l'œuvre. Par contre, certains épisodes isolés, par exemple les mésaventures à Balbec de M. Nissim Bernard et du prince de Guermantes, basés sur des quiproquos et où interviennent des sosies, sont du pur vaudeville.

plus ou moins spirituelles les motifs habituels de Proust n'ont-ils pas donné lieu. « Pour les sujets favoris de M. Proust, on s'en formera un aperçu d'après les suivants : le temps qu'il fait et les impressions que M. Proust en a éprouvées, particulièrement quand le temps n'avait rien de remarquable ; les personnes qu'il a rencontrées à la promenade et ce qu'il en a pensé, particulièrement quand ces personnes lui étaient inconnues ; les actes rituels qui composent la journée des hommes élégants aux bains de mer et les idées qui lui viennent quand il les accomplit, notamment quand il met son habit le soir ; le style du pantalon de M. le baron de Charlus et la sobre et savante harmonie qu'il forme avec les chaussettes ; la merveilleuse aisance, possible seulement pour un homme de vieille race, avec laquelle M. le comte de Saint-Loup sut, d'un seul et unique geste, prendre ses chevaux en main et décacheter une lettre ; les mœurs, les attitudes et la philosophie des domestiques de l'hôtel et spécialement la curieuse ignorance de bien des personnes au sujet de celui qui pilote l'ascenseur et qu'elles ne savent pas s'appeler le « lift », à moins qu'elles ne le sachent, mais en croyant qu'il faut prononcer le « laïft » (3).

C'est pourtant un bien mauvais critère que de

(3) Pierre Lasserre. « Marcel Proust, humoriste et moraliste » *Revue Universelle*, 1^{er} juillet 1920.

juger le mérite d'une œuvre selon le sujet traité, et il y a quelque chose de puéril à asseoir sur lui une hiérarchie des valeurs. Un tableau reproduisant le passage de la Bérésina n'est pas obligatoirement « supérieur » à un autre qui représente un hareng saur.

Proust, qui aimait beaucoup les comparaisons médicales, écrit : « Pour étudier les lois du caractère on le peut aussi bien en prenant un sujet sérieux ou frivole, comme un prosecteur peut aussi bien étudier celles de l'anatomie sur le corps d'un imbécile que sur celui d'un homme de talent » (4).

L'artiste n'est pas libre devant son œuvre. Il ne la choisit pas à son gré. Il n'a pas à l'inventer, mais, « comme une loi de la nature », à la découvrir. Et « cette découverte que l'art pouvait nous faire faire n'était-elle pas au fond celle de ce qui devrait nous être le plus précieux, et de ce qui nous reste d'habitude à jamais inconnu, notre vraie vie, la réalité telle que nous l'avons sentie et qui diffère tellement de ce que nous croyons que nous sommes emplis d'un tel bonheur, quand le hasard nous en apporte le souvenir véritable » (5).

Ce que Proust demande à l'art, c'est de sous-

(4) *Le Temps retrouvé*, II, p. 29.

(5) *Ibid.* p. 28.

traire au temps les instants privilégiés mais fugitifs qui nous mettent en présence de la réalité, et il s'élève contre la littérature de notation, l'art soi-disant « vécu » qui ne sont que mensonges. « La grandeur de l'art véritable, au contraire, de celui que M. de Norpois eût appelé un jeu de dilettante, c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans l'avoir connue, et qui est tout simplement notre vie, la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir » (6).

Le seul moyen d'y parvenir, c'est d'exprimer fidèlement l'impression, la sensation ressenties, sans signification par elles-mêmes, mais qui recouvrent la réalité. « Qu'il s'agisse d'impressions comme celles que m'avait données la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l'inégalité des deux marches ou le goût

(6) *Ibid*, p. 48.

de la madeleine, il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, *qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art ?* » (7). Ce que Proust veut entreprendre, c'est « de rendre clair, d'intellectualiser dans une œuvre d'art des *réalités extra-temporelles* » (8).

Mais cette perception est difficile, car elle se heurte à de nombreux obstacles conventionnels, au premier rang desquels il faut placer l'habitude. La vision de l'artiste doit donc être une vision *inhabituelle* du monde. « Par l'art seulement, nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier et autant qu'il y a des artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini » (9). Le rôle de l'artiste est d'apercevoir quelque chose que lui seul est capable de

(7) *Ibid.*, p. 24.

(8) *Ibid.*, p. 98.

(9) *Ibid.*, p. 49.

voir et de le reproduire. « Depuis les débuts d'Elstir, nous avons connu ce qu'on appelle « d'admirables » photographies de paysages et de villes. Si on cherche à préciser ce que les amateurs désignent dans ce cas par cette épithète, on verra qu'elle s'applique d'ordinaire à quelque image singulière d'une chose connue, image différente de celles que nous avons l'habitude de voir, singulière et pourtant vraie, et qui à cause de cela est pour nous doublement saisissante parce qu'elle nous étonne, nous fait sortir de nos habitudes, et tout à la fois nous fait rentrer en nous-même en nous rappelant une impression » (10). Peu importe ce dont il traite, le tout est qu'il puisse approfondir cette impression, extraire quelque chose de son impression dans ce qu'elle a de personnel. L'artiste doit avoir pour but de traduire ses impressions. « Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur » (11). Or, cela n'est donné qu'à bien peu de gens, et n'a rien à voir avec la valeur intellectuelle, « le génie consistant dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété » (12).

L'œuvre d'art est le seul moyen de recréer la réalité. « La récréation par la mémoire d'impres-

(10) *A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*, III, p. 102.

(11) *Le Temps Retrouvé*, II, p. 41.

(12) *A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*, I, p. 177.

sions qu'il fallait ensuite approfondir, éclairer, transformer en équivalents d'intelligence, n'était-elle pas une des conditions, presque l'essence même de l'œuvre d'art ? » (13). C'est elle seule qui permettra de retrouver et la personnalité profonde et la réalité vraie, soustraites aux forces antagonistes de l'habitude et du temps, elle est « *le seul moyen de retrouver le temps perdu* » (14).

C'est une telle œuvre que Proust a résolu d'édifier, celle qui prolonge et spiritualise les sensations qui ressuscitent en lui l'homme éternel, qui concrétise cette impression de beauté qu'il n'éprouve « *que, quand à une sensation actuelle si insignifiante fût-elle, venait se superposer une sensation semblable, qui renaissant spontanément en moi venait étendre la première sur plusieurs époques à la fois, et remplissait mon âme où habituellement les sensations particulières laissaient tant de vide, par une essence générale* » (15).

Mais que de labeur pour y parvenir, quelle somme de patience, d'abnégation, de souffrance exige sa réalisation, car il devrait préparer son livre, « *minutieusement, avec de perpétuels regroupements de forces, comme pour une offen-*

(13) *Le Temps Retrouvé*, II, p. 258

(14) *Ibid.*, p. 53.

(15) *Ibid.*, p. 80.

sive, le supporter comme une fatigue, l'accepter comme une règle, le construire comme une église, le suivre comme un régime, le vaincre comme un obstacle, le conquérir comme une amitié, le suralimenter comme un enfant, le créer comme un monde, sans laisser de côté ces mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art » (16).

On conçoit que cette théorie de l'art exposée par Proust, qui découle tout entière de l'utilisation élective de la mémoire involontaire est la conséquence de sa position d'asthmatique polysensibilisé telle que nous l'avons définie.

Nous ne pouvons cependant pas ne pas signaler ici l'explication qui a eu une certaine vogue, prétendant que Proust verrait dans l'œuvre d'art une espèce de rachat de ses péchés, une rémission pour lui-même, une purification de ses passions, ce que nous pourrions en quelque sorte appeler une « sublimation » de ses vices.

Or, ces suppositions ne s'appuient sur aucun texte sérieux, rien dans le *Temps perdu* ne les corrobore. Elles sont du reste en opposition absolue avec le ton, la manière même de Proust, qui témoigne dans ses livres d'une effrayante absence

(16) *Ibid.*, p. 239.

de moralité — si tant est que l'on puisse parler de morale à propos de Proust, car c'est une notion qui est totalement incompréhensible à cet homme suprêmement intelligent, « le sentiment de la justice m'était inconnu *jusqu'à une complète absence de sens moral* » (17) — qui n'a aucune idée du bien et du mal, pour qui le mot vice n'a pas de sens, n'appelle aucune appréciation, n'est qu'un phénomène demandant simplement à être étudié (18) (il a bien soin lorsqu'il l'emploie de le mettre entre guillemets), qui, comme l'a écrit M. François Mauriac, « fut dépourvu autant qu'il se peut du sens de l'indignation » (19). C'est pourquoi les assertions de ceux qui soutiennent que Proust a voulu par son œuvre « purger l'humanité de certaines dépravations en lui montrant ce qu'elles ont de hideux et de proprement effroyable » (20), nous paraissent inexactes.

La conception proustienne de l'art que nous venons de rappeler (intellectualisation de réalités extra-temporelles), beaucoup plus sûrement, fait suite à sa vision impressionniste du monde dont nous avons montré l'origine.

Celle-ci doit être exclusivement considérée

(17) *La Prisonnière*, II, p. 119.

(18) « Très précisément parce que je dissèque leur vice (j'emploie ce mot vice sans nulle intention de blâme), je montre leur maladie... ». Lettre à M. Louis de Robert.

(19) *Proust*, p. 38.

(20) Henri Massis, *Le drame de Marcel Proust*, p. 44.

comme une manifestation d'asthmatique réagissant d'une façon inhabituelle devant les anti-gènes les plus variés de la vie courante, les sensations et impressions éprouvées lui faisant rechercher puis découvrir en eux une réalité secrète, cachée, inaccessible, différente de celle qui s'offre d'ordinaire à la perception passive de l'automatisme quotidien, et qu'il s'efforcera d'exprimer dans ce qu'elle a de strictement personnel et d'apparemment inexprimable, en la reflétant, la traduisant, la spiritualisant dans son œuvre d'art.

CHAPITRE VIII

LE STYLE

Le style est sans doute ce qu'il y a de plus déconcertant, de plus nouveau, et à première vue de plus rebutant dans l'œuvre proustienne. C'est à lui, pour une grande part, que Proust doit sa réputation d'auteur difficile.

On a accusé Proust de mal écrire, lui reprochant des fautes grossières de syntaxe, on a critiqué la longueur inusitée de ses phrases dont certaines sont boiteuses, parfois absolument incompréhensibles.

Il convient de faire une discrimination dans ces reproches.

Certaines erreurs élémentaires, indiscutables, sont dues à la mauvaise lisibilité de son manuscrit, aux déplorables conditions dans lesquelles il écrivait, au fait que, malade, il ne pouvait corriger ses épreuves avec le soin désirable (les der-

niers tomes n'ont jamais été revus, les éditeurs les ont imprimés d'après d'indéchiffrables brouillons). Cela explique les accords défectueux, les participes qui ne s'accordent pas, les subjonctifs absents. Il en est de même des phrases non intelligibles ou vicieuses dans lesquelles sont omis certains mots ; elles sont dues au typographe et non à l'auteur, il est injuste d'en rendre Proust responsable. Paul Souday ayant, dans un article, signalé ces incorrections, Proust lui écrivit : « Quand, dans votre article, j'ai lu : « M. Marcel Proust fait preuve d'une sens très aiguisé », etc., je n'ai pas pensé : « M. Souday ignore que le mot *sens* est du masculin. » Je suppose que, lorsque dans mon livre vous avez vu « *destinataire* » pour « destinataire » ; « *conservation* » pour « conversation » ; « s'il était resté longtemps *sur la voie* » pour « s'il était resté longtemps sans la voir », vous n'avez pas cru à des fautes d'ignorance. Il serait, cependant, aussi extraordinaire que j'ignorasse les règles de l'accord des temps. » Les années ayant passé, les réserves que faisait Paul Souday sur le style de Proust étaient devenues infiniment plus modérées. Néanmoins, ne voulant pas tenir compte de fautes d'impression manifestes, citant une phrase du *Côté de Guermantes*, il ne la reconnaissait intelligible qu'après plusieurs lectures. A quoi Proust répondit : « Je vous ai trouvé trop bien-

veillant de prétendre qu'à la troisième lecture cela devient clair, car, pour ma part, je n'y comprends rien » (1).

Ces critiques superficielles écartées, il n'en demeure pas moins que le style de Proust est un style inhabituel qui étonne. La présentation même du texte, serré, où les dialogues sont insérés sans intervalle, les alinéas rarissimes, les chapitres pour ainsi dire inexistants, ne facilite pas la tâche du lecteur.

Encore faut-il remarquer que Proust a deux styles. Un style dont il use lorsqu'il fait parler ses personnages, et qui n'est que la reproduction scrupuleuse de conversations entendues, toujours d'une exactitude merveilleuse. C'est un style proprement *phonographique*, que rendait seule possible son extraordinaire mémoire ; c'est de lui que Proust tire ses meilleurs effets comiques.

(1) La phrase citée par Paul Souday était la suivante :
« Est-ce parce que nous ne revivons pas nos années dans leur suite continue jour par jour, mais dans le souvenir figé dans la fraîcheur ou l'insolation d'une matinée ou d'un soir, recevant l'ombre de tel site isolé, enclos, immobile, arrêté et perdu, loin de tout le reste et qu'ainsi les changements gradués non seulement au dehors, mais dans nos rêves et notre caractère évoluant, lesquels nous ont insensiblement conduit dans la vie d'un temps à tel autre très différent, se trouvant supprimés, si nous revivons un autre souvenir prélevé sur une année différente, nous trouvons entre eux grâce à des lacunes, à d'immenses pans d'oubli comme l'abîme d'une différence d'altitude, comme l'incompatibilité de deux qualités incomparables d'atmosphère respirée et de colorations ambiantes. »

Qu'il s'agisse de faire parler un professeur de Faculté ou un garçon d'ascenseur, le ton, les termes, sont d'une justesse incroyable. En voici deux exemples. L'un dans lequel s'exprime un ambassadeur : « Il y a autour du roi Théodose, toute une camarilla plus ou moins inféodée à la Wilhemstrasse dont elle suit docilement les inspirations et qui a cherché de toutes façons à lui tailler des croupières. Vaugoubert n'a pas eu à faire face seulement aux intrigues de couloirs mais aux injures de folliculaires à gages qui plus tard, lâches comme l'est tout journaliste stipendié, ont été des premiers à demander l'*aman*, mais qui en attendant n'ont pas reculé à faire état, contre notre représentant, des ineptes accusations de gens sans aveu. Pendant plus d'un mois, les amis de Vaugoubert ont dansé autour de lui la danse du scalp, dit M. de Norpois, en détachant avec force ce dernier mot. Mais un bon averti en vaut deux ; ces injures, il les a repoussées du pied, ajouta-t-il plus énergiquement encore, et avec un regard si farouche que nous cessâmes un instant de manger. Comme dit un beau proverbe arabe . « Les chiens aboient, la caravane passe. » Après avoir jeté cette citation, M. de Norpois s'arrêta pour nous regarder et juger de l'effet qu'elle avait produit sur nous. Il fut grand, le proverbe nous étant connu. Il avait remplacé cette année-là chez les hommes de haute valeur cet autre :

« Qui sème le vent récolte la tempête », lequel avait besoin de repos, n'étant pas infatigable et vivace comme : « Travailler pour le Roi de Prusse ». Car la culture de ces gens éminents était une culture alternée, et généralement triennale » (2). Un autre qui traduit les impressions d'un habitué des concerts : « J'ai été à un concert où on jouait une musique qui, je vous avouerai, ne m'emballait pas. On commence alors le quatuor. Ah ! mais non d'une pipe ça change (la figure de l'amateur, à ce moment-là, exprime une inquiétude anxieuse comme s'il pensait : « mais je vois des étincelles, ça sent le roussi, il y a le feu »). Tonnerre de Dieu, ce que j'entends là c'est exaspérant, c'est mal écrit, mais c'est épas-trouillant, ce n'est pas l'œuvre de tout le monde » (3).

A côté de ce style phonographique, il y a le style de fond, le vrai style proustien. Ses deux caractéristiques essentielles, au premier abord, sont : la longueur démesurée des phrases et leur surcharge d'incidentes.

Les interprétations qu'on en a données sont innombrables et très différentes les unes des autres. Divergences qui ne doivent pas étonner, car les critiques, en général, ne l'ont pas envisagé du

(2) *Jeunes Filles*, I, p. 48.

(3) *Le Temps Retrouvé*, II, p. 44.

même point de vue. L'analyse de M. Denis Saurat, particulièrement subtile, mérite d'être citée. Se basant sur l'hérédité juive de Proust, M. Saurat écrit que le style proustien est le style du rabbin commentant les Ecritures. « On reconnaît immédiatement, ici, la loi première du commentateur à donner d'un fait ou d'un texte toutes les explications possibles, et cela sans avoir à les faire concorder. Un passage a, pour les rabbins, plusieurs sens, qui ne sont pas nécessairement reliés et qu'il faut noter tous... C'est aussi le style merveilleusement ondoyant, compréhensif et compliqué des commentateurs juifs qu'il a transporté dans cette bonne et claire langue française — qui, décidément, se laisse tout faire » (4).

M. Camille Vettard a également sur le style de Proust une opinion originale. Il invoque Einstein, et trouve à la phrase proustienne, « phrase mollesque », des analogies avec les « pieuvres de référence » du théoricien de la Relativité, qui sont « des axes de coordonnées qui ne sont plus des droites ni des courbes, mais des filaments continuellement agités en tous sens et qui se tordent comme les bras d'une pieuvre » (5).

Ces deux interprétations comportent sans doute une part de vérité, encore qu'ésotériques, elles

(4) Le Judaïsme de Marcel Proust. *Les Marges*, 15 octobre 1925.

(5) N.R.F. 1er août 1922.

demandent pour être complètement perçues des connaissances talmudiques et mathématiques qui ne sont pas à la portée de tout le monde.

Il semble que ce soit une erreur pour étudier le style de Proust de le dissocier de l'œuvre même. Proust n'aimait pas les phrases longues en tant que telles. Donnant son avis sur le style d'un jeune écrivain, il lui fait cette recommandation : « Songez à éviter l'écueil des phrases trop longues » (6). Le style proustien est inséparable du sujet traité. Ce que Proust a à exprimer et qui est absolument différent des sujets habituels des romanciers, nécessite un outil spécial seul capable de rendre fidèlement sa pensée, pensée aux nombreux méandres d'un malade qui a l'habitude de s'observer, qu'on pourrait, comme Baudelaire, celle de Thomas de Quincey, qualifier de « *pensée spirale* ». « Le style n'est nullement un enjolivement comme croient certaines personnes, ce n'est même pas une question de technique, c'est — comme la couleur chez les peintres — une qualité de la vision, la révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit, et que ne voient pas les autres » (7).

(6) Lettre à M. Louis Martin-Chauffier.

(7) Interview du *Temps* (12 novembre 1913).

(Cf. également *Le Temps Retrouvé*, II, p. 48 : « Le style pour l'écrivain aussi bien que pour le peintre est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients

Ce qu'il y a de plus caractéristique, à notre sens, dans le style proustien, c'est son rythme. La phrase proustienne, la « phrase-type » (8), a un rythme immuable, rythme qui lui assure et sa force et sa personnalité.

Quel est ce rythme ? C'est exactement le rythme de la crise d'asthme.

Dire que Proust écrit comme il respire, n'est pas une formule creuse, mais la stricte vérité. La cadence de la phrase de Proust est la traduction littéraire et littérale d'un de ses accès de suffocation.

La dyspnée asthmatique, on le sait, se manifeste par une apparente pause respiratoire. L'expiration normalement plus courte que l'inspiration est ici trois ou quatre fois plus longue qu'elle. Le malade, la poitrine remplie d'air, ne peut l'évacuer. Il semble que les mouvements respiratoires soient suspendus.

Comme le thorax de l'asthmatique, la phrase proustienne est distendue. Elle est aussi statique

de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. »)

(8) « Les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt n'ont jamais que réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde... Ces *phrases types*, que vous commencez à reconnaître comme moi, ma petite Albertine, les mêmes dans la sonate, dans le septuor, dans les autres œuvres, ce serait, par exemple, si vous le voulez, chez Barbey d'Aurevilly... »

La Prisonnière, II, p. 235.

que lui. L'étonnement et l'agacement du lecteur qui lit du Proust pour la première fois, et qui, devant ces phrases interminables, a l'impression de ne pas avancer, de rester toujours au même point, est celui de l'homme bien portant devant l'asthmatique qui ne respire pas suivant le même rythme que lui, qui ne peut, immobile et angoissé, chasser l'air qui encombre sa poitrine.

On a dit que Proust donne de la vie une image au ralenti, et Benjamin Crémieux avait chicané cette formule, prétendant que ce sont les autres écrivains qui peignent la vie à l'accélééré. Proust fait plus que peindre au ralenti. Il nous offre une succession d'instantanés démesurément agrandis, outrageusement dilatés, monstrueusement gonflés, mais statiques. Sa phrase paraît piétiner sur place devant le dynamisme du lecteur qui emploie pour respirer et lire, une « vitesse » différente de celle dont use Proust pour respirer et écrire. Lorsque la phrase se termine c'est, comme l'a écrit Albert Thibaudet, pour des raisons négatives, parce qu'elle ne pourrait s'allonger indéfiniment, autrement dit parce que toute crise doit avoir une fin.

Non seulement la phrase proustienne est longue, longue comme la dyspnée asthmatique, mais encore en conserve-t-elle intégralement le rythme. Après un départ allègre, elle modère sa cadence, plafonne, se voit adjoindre une multi-

tude d'incidentes dont on ne sait si l'auteur les appelle, ou s'il ne peut s'en débarrasser, immobilise le lecteur, et se déploie lentement, par à-coups, jusqu'à ce qu'un ressaut, généralement la conjonction *et*, en ceci comparable aux crachats perlés de Laënnec, annonce la fin de la phrase, soulageant aussi bien le lecteur que l'auteur, car il est vraisemblable que si la phrase ne s'arrêtait pas à un certain moment, de même que l'asthmatique succomberait à l'asphyxie au cas où sa crise ne se terminerait pas, le lecteur attentif, fixé dans une tension ralentie qui ne correspond pas à son dynamisme habituel, incapable de poursuivre une lecture au-dessus de ses forces, serait obligé d'abandonner son livre.

C'est dans ces caractères rythmiques qu'il faut, à notre avis, chercher l'originalité et la permanence du style proustien, caractères qui expliquent et l'ampleur de la phrase et la multiplicité des propositions subordonnées susceptibles de surprendre légitimement le lecteur non prévenu, et qui deviennent d'une absolue limpidité lorsque l'on se rend compte qu'ils ne sont que la transcription textuelle d'une crise d'asthme.

Nous ne voulons pas pour illustrer notre analyse choisir artificiellement dans le *Temps perdu* une phrase arbitrairement isolée. Dans une œuvre aussi étendue que celle de Proust on pourrait toujours trouver une phrase capable d'appuyer n'importe quelle théorie.

Nous croyons préférable de rapporter l'avis autorisé du proustien éminent que fût M. Ramon Fernandez.

Etudiant le style de Proust, M. Ramon Fernandez écrit qu'il fait entièrement sienne l'opinion de M. Ernst-Robert Curtius pour qui l'attrait du rythme proustien, de la période typique proustienne, « *provient du fait que la tension pressante de la phrase vers sa conclusion chaque fois différée, est haussée jusqu'à un point presque douloureux, si bien que lorsqu'arrive enfin la conclusion, elle amène une résolution d'autant plus efficace* » (9).

Or, cette tension pressante, haussée jusqu'à un point presque douloureux, qu'est-ce ? sinon la *tension* douloureuse, paroxystique, de l'asthmatique essayant vainement d'évacuer l'air qui gonfle sa poitrine, luttant contre l'asphyxie menaçante, évacuation qui constitue la *conclusion* désirée, mais difficilement accessible, toujours *différée*, et qui, une fois atteinte, amènera effectivement la *résolution*.

(9) *Proust*, p. 26.

CONCLUSION

« Ce qui fait le mérite d'un livre, ce ne sont pas ses qualités et ses défauts. Il tient tout entier en ceci, qu'un autre que son auteur n'aurait pu l'écrire. »

Paul LÉAUTAUD.

Dans cette « somme » que représente le *Temps perdu* où il est question d'esthétique et de cuisine, de musique et de stratégie, d'étymologie et de modes, d'héraldique et de botanique, nous avons envisagé presque exclusivement, pour employer une expression schématique, aussi peu proustienne que possible, mais commode, Proust-Penseur au détriment de Proust-Romancier.

L'avenir seul dira si Proust avait du génie ou simplement beaucoup de talent. Mais il semble bien d'ores et déjà que si son œuvre doit rester (et très vraisemblablement elle le doit), ce sera grâce au créateur de Charlus, de Françoise, de Cottard, de Bloch, de tant de personnages inoubliables, au peintre impitoyable d'une société dé-

cadente, et non au théoricien de la mémoire involontaire. Notre propos a été de montrer l'origine subjective et pathologique de ces grands thèmes qui assurent à l'œuvre proustienne, sinon son mérite, du moins son originalité, et dans la genèse et l'utilisation desquels l'asthme a joué un rôle déterminant.

Elle explique pourquoi Proust est dans la littérature une exception, une merveilleuse exception si l'on veut, mais une exception, un accident. Elle explique également pourquoi tous les écrivains (et ils sont nombreux) qui ont essayé de « faire du Proust » ont échoué piteusement. Proust est facile à pasticher. Il est impossible à imiter.

C'est l'asthme qui est à la source de ce qu'il y a de plus proustien dans l'œuvre de Proust :

1° L'asthme a pour conséquence de faire de la mémoire involontaire le motif fondamental de l'œuvre, duquel vont découler tous les autres. Le mécanisme de la mémoire involontaire est le mécanisme de l'anaphylaxie.

2° La tendance proustienne de vouloir découvrir derrière l'apparence extérieure des choses une réalité cachée, susceptible de provoquer une crise d'asthme aboutit à l'impressionnisme.

3° Sa crainte d'avoir ou son désir d'éviter une crise dans un endroit inconnu a pour résultat la poétisation du Nom.

4° La discontinuité de la vie de l'asthmatique formée d'une succession de crises différentes et des intervalles qui les séparent, explique la discontinuité de sa psychologie formée d'une multiplication de moi successifs.

5° L'irruption dans la suite chronologique des faits de sentiments contemporains de l'action d'antigènes plus ou moins sensibilisants se traduit par les intermittences du cœur.

6° Un processus identique au processus anaphylactique, superposant une sensation passée et une sensation actuelle, dissipe ses angoisses en le plaçant en dehors du temps.

7° Les réactions respiratoires anormales de l'asthmatique sont cause de sa conception de l'art qui doit traduire une vision inhabituelle du monde.

8° Le rythme de la phrase proustienne est le rythme de la dyspnée asthmatique.

VU,
Le Doyen :
BAUDOIN.

VU,
Le Président de Thèse :
MONDOR.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER,
Le Recteur de l'Académie de Paris :
G. ROUSSY.

BIBLIOGRAPHIE

- Marcel Proust.* — Les Plaisirs et les Jours, N. R. F. 1924
(réimpression de Calmann - Lévy, 1896).
- Pastiches et Mélanges, N. R. F., 1919.
- A la Recherche du Temps Perdu,
N. R. F. :
- I. — Du Côté de chez Swann, 2
volumes 1919 (nouvelle édi-
tion de Grasset, 1913).
- II. — A l'Ombre des Jeunes Filles
en Fleurs, 2 volumes
1919 (les citations ren-
voient à l'édition de 1927
en 3 volumes).
- III. — Le Côté de Guermantes, 1,
1920.
- IV. — Le Côté de Guermantes II ;
Sodome et Gomorrhe I,
1920.
- V. — Sodome et Gomorrhe, II, 3
volumes 1922.
- VI. — La Prisonnière, 2 volumes,
1923.
- VII. — Albertine disparue, 2 volu-
mes, 1925.

- VIII. — Le Temps retrouvé, 2 volumes, 1927.
- Chroniques, N. R. F., 1927.
 - Correspondance générale publiée par Robert Proust et Paul Brach, 6 volumes. Paris, Plon, 1930 à 1936.
 - Lettres inédites (Préface et appendices par Camille Vettard) Bagnères-de-Bigorre. Pour les amis de Marcel Proust, 1926.
 - Quelques lettres de Marcel Proust. Paris, Hachette, 1928.
 - Lettres et vers de Marcel Proust à Mesdames Laura Hayman et Louisa de Mornand. Paris, Andrieux, 1928.
 - 47 unpublished letters from Marcel Proust to Walter Berry. Paris, The Black sun Press, 1930.
 - Lettres à la N. R. F. Paris, Gallimard, 1932. (Les Cahiers Marcel Proust, n° 6).
 - Vingt lettres intéressantes de Marcel Proust (Vente de l'Hôtel Drouot 24 décembre 1942). Paris, E. Ader, 1942.
- Abantagel (Louis)*. — Marcel Proust et la Musique, Paris, Imp. Orph. apprentis d'Auteuil, 1937.
- Abraham (Pierre)*. — Proust. Paris, Rieder, 1930.
- Alden (Douglas W.)*. — Marcel Proust and his French critics. Los Angeles, Lymanhouse, 1940.
- Aressy (Lucien)*. — A la recherche de Marcel Proust. Paris, Ed. du Triptyque, 1930.
- Athayde (Tristao de)*. — Marcel Proust, traduit du portugais. Paris ; 1931 (sans indication d'éditeur).
- Benoist-Méchin (Jacques)*. — La Musique et l'Immortalité dans l'œuvre de Marcel Proust. Paris, Simon Kra, 1926.

- Bibesco (princesse)*. — Au bal avec Marcel Proust. Paris, Gallimard, 1928. (Les Cahiers Marcel Proust, n° 4).
- Billy (Robert de)*. — Marcel Proust. Lettres et Conversations. Paris, Ed. des Portiques, 1930.
- Blackert (Hermann)*. — Der Aufbau der Kunstwirklichkeit bei Marcel Proust. Berlin, Junker und Dünhaupt, 1935.
- Blanche (Jacques-Emile)*. — Mes Modèles (Maurice Barrès, Marcel Proust, etc.). Paris, Stock, 1928.
- Blondel (Charles)*. — La Psychographie de Marcel Proust. Paris, J. Vrin, 1932.
- Bonnet (Henri)*. — Deux études sur Marcel Proust. Paris, Le Rouge et le Noir, 1930.
- Boulenger (Jacques)*. — Mais l'Art est difficile, Tome I, Marcel Proust. Paris, Plon, 1921.
- Brasillach (Robert)*. — Portraits (Barrès, Proust, etc.). Paris, Plon, 1935.
- Brasillach (Robert)*. — Les Quatre jeudis (Relecture de Proust). Paris, Balzac, 1944.
- Casnotti (Francesco)*. — Proust. Brescia, Morceliana, 1933.
- Cattau (Georges)*. — L'Amitié de Proust. Paris, Gallimard, 1935 (Les Cahiers Marcel Proust, n° 8).
- Celly (Raoul)*. — Répertoire des thèmes de Marcel Proust. Paris, Gallimard, 1935. (Les Cahiers Marcel Proust, n° 7).
- Chaigne (Louis)*. Vies et œuvres d'écrivains. (Valéry, Claudel, Proust, etc.) Paris, F. Lanore, 1936.
- Clermont-Tonnerre (E. de)*. — Robert de Montesquiou et Marcel Proust. Paris, Flammarion, 1925.
- Cochet (Anne-Marie)*. — L'âme proustienne. Bruxelles, Collignon, 1929.
- Cœuroy (André)*. — Musique et littérature (Flaubert, Gobineau, Marcel Proust, etc.). Paris, Bloud et Gay, 1923.
- Congrès international de l'Asthme* (rapports présentés au premier). Paris, Masson, 1932.
- Cor (Raphaël)*. — Un romancier de la vertu et un peintre

- du vice, Charles Dickens, Marcel Proust, Paris, Ed. du Capitole, 1928.
- Crémieux (Benjamin)*. — Du côté de Marcel Proust. Paris, Lemarget, 1929.
- Crémieux (Benjamin)*. — XX^e siècle, 1^{re} série (Marcel Proust, Jean Giraudoux, etc) Paris, Gallimard, 1924.
- Curtius (Ernst-Robert)*. — Marcel Proust, traduit de l'allemand. Paris, Ed. de la Revue nouvelle, 1928.
- Dandieu (Arnaud)*. — Marcel Proust. Sa révélation psychologique. Paris, Firmin-Didot, 1930.
- Daudet (Charles)*. — Répertoire des personnages de « A la recherche du temps perdu ». Paris, Gallimard, 1928 (Les Cahiers Marcel Proust n° 2).
- Daudet (Léon)*. — Ecrivains et Artistes T. III (Proust, etc.). Paris, Ed. du Capitole, 1928.
- Daudet (Lucien)*. — Autour de soixante lettres de Marcel Proust. Paris, Gallimard, 1929. (Les Cahiers Marcel Proust, n° 5).
- Défense de Marcel Proust*. — Paris, Le Rouge et le Noir, 1930.
- Delay (Jean)*. — Les dissolutions de la mémoire. Paris, Presses universitaires de France, 1942.
- Dresden (Samuel)*. — L'Artiste et l'absolu. Paul Valéry et Marcel Proust. Amsterdam, Te Assen Bij Van Gorcum, 1941.
- Dreyfus (Robert)*. — Souvenirs sur Marcel Proust. Paris, Grasset, 1926.
- Dreyfus (Robert)*. — De Monsieur Thiers à Marcel Proust. Paris, Plon, 1939.
- Du Bos (Charles)*. — Approximations II (Marcel Proust). Paris, Plon, 1922.
- Du Bos (Charles)*. — Points de repère. Marcel Proust. Paris, R. A. Corrêa, 1932.
- Duffner (Jean)*. — L'œuvre de Marcel Proust. Paris, Le-grand, 1931.
- Emié (Louis)*. — Langage et Humour chez Marcel Proust. Paris, Le Rouge et Le Noir, 1928.

Fernandez (Ramon). — La vie sociale dans l'œuvre de Marcel Proust. Paris, Gallimard, 1928 (Les Cahiers Marcel Proust, n° 2).

Fernandez (Ramon). — Proust. Paris. Nouvelle revue critique, 1943.

Ferrand (Michel). — Marcel Proust asthmatique. Paris, Arnette, 1939.

Ferré (André). — Géographie de Marcel Proust. Paris, Sagittaire, 1940.

Feuillerat (Albert). — Comment Marcel Proust a composé son roman. Paris, Firmin Didot, 1934.

Fiser (Emeric). — L'Esthétique de Marcel Proust. Paris, Alexis Redier, 1933.

Fiser (Emeric). — Le symbole littéraire et Marcel Proust. Paris, J. Corti, 1941.

Fouchard (René). — L'Asthme infantile. Paris, Sorel-Moussel, 1934.

Gabory (Georges). — Essai sur Marcel Proust. Paris, Le Livre, 1926.

Germain (André). — De Proust à Dada. Paris, Simon Kra, 1924.

Goodell (Margaret Moore). — Three Satirists of snobbery, Thackeray, Meredith, Proust. Hamburg, de Gruyter, 1939.

Hafeman (Ruth). — Die Darstellung des modischen Kostüms als literarisches Ausdrucksmittel bei Marcel Proust. Berlin, Salchert, 1938.

Hier (Florence). — La musique dans l'œuvre de Marcel Proust. New-York, G. L. van Roosbroek, 1933.

Hommage à Marcel Proust. — Paris, Gallimard, 1928 (Les Cahiers Marcel Proust, n° 1).

Jäckel Kurt. — Bergson und Proust. Breslau, H. Prielbatsch, 1934.

Jacob (Jean). — Marcel Proust, son œuvre. Paris, Nouvelle revue critique, 1929.

Kinds (Edmond). — Etude sur Marcel Proust. Paris, Le Rouge et le Noir, 1933.

- Laget (Auguste)*. — Le roman d'une vocation, Marcel Proust. Marseille. Les Cahiers du Sud, 1925.
- Laurent (Henri)*. — Marcel Proust et la musique. Bruxelles, R. Van Sulfreer, 1927.
- Lemaître (Henri)*. — Proust et Ruskin (Pyrénées n° 16). Toulouse, Privat Didier, 1944.
- Luppé (comte de)*. — Chez Marcel Proust : Snobs et Mondains. Abbeville, Les Amis d'Edouard, 1928.
- Madaule (Jacques)*. — Reconnaissances I (Claudel, Proust, Du Bos). Paris, Desclée de Brouwer, 1943.
- Maranini (Lorenza)*. — Proust. Arte e conoscenza. Firenze, Novissima editrice, 1933.
- Massis (Henri)*. — Le drame de Marcel Proust. Paris, Grasset, 1937.
- Mauriac (François)*. — Proust. Paris, Madeleine Lesage, 1926.
- Mauriac (Pierre)*. — Marcel Proust et la Médecine. Revue hebdomadaire, 3 nov. 1923.
- Maurois (André)*. — Proust et Ruskin. Oxford, Clarendon Press, 1932.
- Milon (F. J.)*. — Proust, Valéry et le plaisir de la lecture. Paris, Dreyfus et Charpentier, 1938.
- Monkhouse (Elisabeth)*. — La Révélation de Marcel Proust. Paris, Presses modernes, 1936.
- Nicolas (Louis)*. — Marcel Proust et la femme. Bordeaux, Cadoret, 1931.
- Marcel Proust*. — Editions du Capitole, 1926.
- Marcel Proust*. — Cahiers de la Quinzaine, 1930.
- Pierre-Quint (Léon)*. — Comment travaillait Proust. Paris, Cahiers libres, 1928.
- Pierre-Quint (Léon)*. — Comment parut « Du côté de chez Swann ». Paris, Kra, 1930.
- Pierre-Quint (Léon)*. — Marcel Proust. Sa vie. Son œuvre (nouvelle édition augmentée de plusieurs études). Marseille, Ed. du Sagittaire, 1936.
- Polanscak (Antun)*. — La peinture du décor et de la nature chez Marcel Proust. Paris, Etudes et Editions, 1941.

- Pommier (Jean)*. — La Mystique de Marcel Proust. Paris, E. Droz, 1939.
- Pouquet (Jeanne-Maurice)*. — Le salon de Madame de Caillavet (Anatole France, Proust, etc.). Paris, Hachette, 1926.
- Pourtalès (Guy de)*. — De Hamlet à Swann. Paris, G. Crès, 1924.
- Praviel (Armand)*. — Du romantisme à la prière... Marcel Proust... Paris, Perrin, 1927.
- Raphaël (Pierre)*. — Introduction à la Correspondance de Marcel Proust. Paris, Ed. du Sagittaire, 1938.
- Reynaud (Louis)*. — La crise de notre littérature. Des Romantiques à Proust, Gide et Valéry. Paris, Hachette, 1929.
- Rivière (Jacques)*. — Quelques progrès dans l'étude du cœur humain (Freud et Proust). Paris, Lib. de France, 1927.
- Rivière (Jacques)*. — Marcel Proust. Monaco, Société de conférences, 1924.
- Robert (Louis de)*. — Comment débuta Marcel Proust. Paris, N. R. F., 1925.
- Robert (Louis de)*. — De Loti à Proust. Paris, Flammarion, 1928.
- Robert (Louis de)*. — De l'amour à la sagesse, suivi de Réflexions sur Marcel Proust. Paris, E. Figuière, 1930.
- Saurat (Denis)*. — Le judaïsme de Proust. Meredith et Proust (Les essais du XX^e S. VIII, Tendances). Paris, Ed. du Monde mod., 1928.
- Scott Moncrieff (C. K)*. — Marcel Proust, an English tribute. London, Chatto and Windus, 1923.
- Seillière (Ernest)*. — Marcel Proust. Paris, Ed. de la Nouvelle Revue Critique, 1931.
- Souday (Paul)*. — Marcel Proust. Paris, Simon Kra, 1927.
- Souza (Sybil de)*. — L'influence de Ruskin sur Proust. Montpellier, Imp. Manufacture de la Charité, 1932.
- Souza (Sybil de)*. — La Philosophie de Marcel Proust. Paris, Rieder, 1939.

- Spagnoli (John J.)*. — The social attitude of Marcel Proust. New-York. Publ. of the Inst. of French Studies, 1936.
- Spakowski (Anatol)*. — Kleinere philosophische Schriften, II Buch : Das Problem der Glückseligkeit und des Künstlerischen Schaffens bei Marcel Proust. Vel. Kinda, J. Radak, 1938.
- Spire (André)*. — Quelques Juifs et Quelques demi-Juifs (Tome II, Proust). Paris, Grasset, 1928.
- Tiedtke (Irma)*. — Symbole und Bilder im Werke Marcel Prousts. Hamburg, P. Evert, 1936.
- Wegener (Alfons)*. — Impressionismus und Klassizismus im Werke Marcel Prousts. Frankfurt am Main, Carolus Druckerei, 1930.
- Wolters (Klaus)*. — Marcel Proust im literarischen Urteil seiner Zeit. München, Muraucr, 1932.
- Zaecke (Käthe)*. — Der Stil Marcel Prousts. Münster, Phil. Diss. Emsdetten, Lechte, 1938.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	9
Note biographique	19
Introduction : Asthme et Allergie	37
Chapitre premier : La mémoire involontaire	47
Chapitre II : Impressionnisme	67
Chapitre III : Noms de pays : Le Nom	79
Chapitre IV : Multiplicité du moi	90
Chapitre V : Les intermittences du cœur	104
Chapitre VI : Le Temps	120
Chapitre VII : L'œuvre d'art	133
Chapitre VIII : Le style	143
Conclusion	155
Bibliographie	159

Imp. CLERC (S. A. R. L.)—St-Amand (Cher) (C.O.I.A.C.L. 313223)

Dépôt légal : 1^{er} trimestre 1945

N^o d'impression : 47